



Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

**Tales Bruno Machado Costa de Carvalho**

**O dispositivo do romance no contexto da modernidade  
capitalista**

**Trabalho de conclusão de curso**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Fernando Maia

Rio de Janeiro

Julho de 2025

## **Agradecimentos**

Valorizo bastante esse momento e deixei para ser a última coisa escrita, porque tenho muito a agradecer.

Agradeço aos meus pais, Flavia e Saulo, que sempre estão comigo. Agradeço pela sorte de ser filho de pessoas como vocês.

Quero expressar minha gratidão a uma série de professores. Fernando Maia, obrigado por orientar esse trabalho com maestria: seu carinho com o projeto e seu extenso repertório foram essenciais nesses semestres de produção da monografia. Paula Sandrin, agradeço por aceitar fazer a leitura desse trabalho e também por todas as aulas que tive com você e que nunca falharam em me surpreender. Fabrício Pinto, do departamento de Psicologia, obrigado por todas as matérias de Psicanálise que mudaram o rumo dessa monografia e também da minha graduação. João Nogueira, agradeço muito por suas aulas que transformaram o que eu pensava sobre Relações Internacionais. Agradeço novamente aos meus pais e também aos professores João Mateus e Marcos Tavares que me viciaram em handebol.

Aos meus amigos, agradeço muito. Nina, obrigado pela companhia na vida durante esses anos de faculdade e especialmente durante o processo de escrita da monografia. Laura, Gaio, Benetti e Carol, obrigado pelos laços que criamos ainda na pandemia e que permanecem com o tempo. Estendo o meu agradecimento a todos que se tornaram importantes nesses anos, por meio do CARI, da Lhama ou de algum outro acaso. Obrigado!

## Resumo

Bruno Machado Costa de Carvalho, Tales. **O dispositivo do romance no contexto da modernidade capitalista**. Rio de Janeiro, 2025. Trabalho de conclusão de curso – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O romance é um centro de disputa política fundamental no contexto da modernidade, atravessado pelos prismas de governamentalidade e de contraconduta. Os processos característicos da indústria cultural acentuaram a importância política do romance, tendo em vista a conversão da arte em um produto feito pela técnica capitalista, informado pela racionalidade capitalista, a ser entregue para a população massificada. O estudo sobre essa forma literária evidencia como os romances são mobilizados pelo poder como um meio de difusão de verdades, mas esse governo não se apresenta como uma totalidade do texto literário: o romance também pode apresentar o que há de ingovernável na sociedade que administra os mais diversos campos da vida, sobretudo as condutas de sua população: o objeto de interesse fundamental do Estado moderno.

## Palavras-chave

Dispositivo; governamentalidade; contraconduta; romance; Relações Internacionais

## Abstract

Bruno Machado Costa de Carvalho, Tales. **The dispositive of the novel in the context of capitalist modernity**. Rio de Janeiro, 2025. Final paper - Institute of International Relations, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

The novel is a fundamental center of political dispute in the context of modernity, crossed by the prisms of governmentality and counter-conduct. The processes characteristic of the culture industry have accentuated the political importance of the novel, in view of the conversion of art into a product made by capitalist technique, informed by capitalist rationality, to be delivered to the mass population. The study of this literary form shows how novels are mobilized by power as a means of disseminating truths, but this government does not present itself as a totality of the literary text: the novel can also present what is ungovernable in the society that manages the most diverse fields of life, above all the conduct of its population: the fundamental object of interest of the modern state.

## Keywords

Dipositive; governmentality; counter-conduct; novel; International Relations

## **Sumário**

<b>1. Introdução</b>	<b>9</b>
<b>2. O dispositivo do romance: entre governamentalidade e contraconduta</b>	<b>11</b>
<b>3. A alienação e a sociedade industrial</b>	<b>20</b>
<b>4. Representações de mal-estar na literatura modernista dos Estados Unidos</b>	<b>33</b>
<b>5. Considerações finais</b>	<b>50</b>
<b>6. Referências bibliográficas</b>	<b>52</b>

## 1. Introdução

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1987, p.201)

Em *O narrador* (1936), Walter Benjamin associa o surgimento do romance moderno às consequências do capitalismo industrial sobre as subjetividades. Essa organização econômica realiza dois movimentos: primeiro, há a diminuição das experiências intercambiáveis entre sujeitos – em virtude do novo valor detido pela informação que produz atrito entre as formas de comunicação e da valorização do mundo das coisas em detrimento da experiência humana – e a invenção da imprensa, meio pelo qual é possível a difusão de mensagens em escala inédita. O romance pressupõe a existência de indivíduos atomizados: o indivíduo isolado mencionado por Benjamin se comunica com outro indivíduo que também está isolado, um resultado direto da organização social capitalista que aliena os sujeitos do laço social, que torna a sociedade um somatório de individualidades. A qualificação feita por György Lukács do romance como uma *epopeia burguesa* (1935) traz ênfase ao caráter político que atravessa o gênero literário, o modo de expressão de um novo contexto sociológico.

Não somente a forma do romance é representativa do momento em que está inserido, como o seu conteúdo é um centro de disputa: isso posiciona o romance no contexto da modernidade capitalista entre a governamentalidade e a contraconduta. A governamentalidade do romance é um objetivo fundamental da sociedade de controle que se torna ainda mais viável no contexto da indústria cultural, o momento em que a técnica reprodutiva capitalista atravessa a arte tornando-a um produto a ser montado e entregue para a massa. Todavia, sendo o romance o anúncio dessa “profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1987, p.201), ele não se limita ao seu posicionamento como dispositivo: ele também pode apresentar o que há de ingovernável nessa sociedade que resultou em sua existência. O romance pode, portanto, deslocar sentidos na maneira em que eles são transmitidos por meio do poder.

A sociedade moderna se caracteriza pela alienação de sua população que é propiciada através de dispositivos que carregam função estratégica, como o dispositivo do romance, o dispositivo da sexualidade e também o dispositivo da disciplina de Relações Internacionais. A ação desses dispositivos serve à defesa dessa sociedade liberal-burguesa, pelos quais pode

transmitir suas verdades de forma direta ou indireta. Nesse sentido, torna-se essencial a negação do princípio do desempenho presentificado como o princípio de realidade por Herbert Marcuse, ímpeto ao qual o romance e a arte em geral podem exercer função fundamental, considerando que estes são cenários de representações do poder mas também de recusa às representações hegemônicas, como evidenciado por *O som e a fúria* (1929) de William Faulkner.

Dessa forma, proponho o romance como um meio para a compreensão da política, mais precisamente do internacional que esconde seus conflitos através de três movimentos fundamentais: a separação entre dentro e fora, o imobilismo cronológico que surge da teoria da modernização ocidental como o caminho a ser trilhado por todos os países e a restrição do horizonte discursivo acerca de Relações Internacionais pela existência dessa disciplina. A interdisciplinaridade presente neste trabalho serve, portanto, para compreender o caráter produtivo do poder, capaz de criar dispositivos e discursos que transmitem verdades aos sujeitos da sociedade de massa. Através desses jogos exercidos na relação entre sociedade e sujeito, torna-se possível a evolução da sujeição que é exercida sobre a população, o principal objeto do dispositivo de condução de condutas que é o Estado moderno.

## 2. O dispositivo do romance: entre governamentalidade e contraconduta

De um modo geral, adotamos uma invariável atitude passiva em relação à experiência real e submetemo-nos à influência do nosso ambiente psíquico. Mas o ficcionista tem um poder peculiarmente diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtém com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. (FREUD, 1969, p.313)

Neste trecho de *O Estranho* (1919), Sigmund Freud direciona atenção à possibilidade impressionista da literatura, capaz de retirar o sujeito de um modo de existência passivo, padronizado, e levá-lo a um novo estado. Este processo redefine o que é chamado por Jacques Rancière de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2007, p.108), a maneira pela qual está organizada a sensibilidade a ser apreendida pelo sujeito. Essa conjunção possui como um de seus intermediadores mais notórios a indústria cultural, processo amplamente associado ao estudo dos autores da Escola de Frankfurt e que remete a uma infraestrutura que tornou a produção artística um processo industrial, um produto a ser entregue pelo poder e desfrutado pela sociedade de consumo. Theodor Adorno nota que a “verdade estética” (ADORNO, 1991, p.77) da indústria cultural é a ausência de conflito. Frente aos altos custos do desenvolvimento capitalista, é fundamental que exista uma indústria cultural que apresente e reforce uma representação da realidade em que “tudo já deve ter sido manuseado, manipulado e aprovado por centenas de milhares de pessoas antes que alguém possa desfrutar” (ADORNO, 1991, p.67). Assim são criados produtos culturais que representam o mundo em forma homogênea, nos quais a ausência de conflito serve à docilização do sujeito. A indústria cultural funciona como uma infraestrutura da arte característica do contexto capitalista, em que a obra não só deve servir como um bem de consumo, como cumprir um propósito alienante.

Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin nota como o capitalismo moderno destituiu a obra de arte de sua aura por meio dos processos mecânicos de reprodução, capazes de dissipar o caráter ritualístico do processo artístico em prol de uma outra práxis: a política (BENJAMIN, 2012, p.35). O valor de culto da arte, testemunhado outrora por estátuas apenas visíveis a sacerdotes ou esculturas em catedrais que não podiam ser observadas do solo (BENJAMIN, 2012, p.37), é gradativamente substituído pelo valor de exposição, exemplificado por bustos e, com maior destaque, pela fotografia: vai-se, de acordo com Benjamin, do “de-uma-vez-por-todas” (BENJAMIN, 2012, p.43) ao

“uma-vez-é-vez-nenhuma” (BENJAMIN, 2012, p.43). Um marco ainda mais fundamental para a destituição do valor de culto da arte é o cinema, descrito como “a obra de arte mais perfectível” (BENJAMIN, 2012, p.51). O conceito de perfectibilidade é abordado por Naheem Inayatullah e David Blaney em *International Relations and the Problem of Difference* (2004) como uma criação da modernidade que simultaneamente supõe um lugar a ser alcançado por meio da produção e da técnica científica e denega a existência das diferenças que fazem a ideia da perfectibilidade ser sofisma. Benjamin nota que “o ator de cinema não interpreta diante de um público, mas de um aparato” (BENJAMIN, 2012, p.65), portanto diante da ampla estrutura ideológica que é a indústria cultural. Isso é exemplificado (BENJAMIN, 2012) pela seleção de três mil metros entre os vinte e cinco mil metros de filme em *A Woman of Paris* (1923) de Charles Chaplin. Ainda que a obra de Chaplin tenha caráter contra-hegemônico, como evidenciado pela reação negativa da audiência ao desvio feito da comédia ao drama crítico à sociedade burguesa, o dado relativo aos metros do filme evidencia o caráter de montagem que pode se inserir sobre a obra cinematográfica, ainda mais ao se considerar a extensão das audiências que podem ser atingidas nessa etapa do capitalismo de massa. A montagem do filme evidencia a existência desse aparato que paira sobre a obra e limita o seu horizonte discursivo, de modo a torná-la o menos conflituosa que for possível, em conformidade à verdade estética da indústria cultural.

Michel Foucault apresenta o conceito de dispositivo em *Microfísica do Poder* (1978) como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas - em suma, tanto o dito quanto o não dito” (FOUCAULT, 1979, p.243). Esse conjunto deve, forçosamente, responder a um imperativo, a um objetivo estratégico. Foucault nota:

Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc. O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de poder que dele nascem mas que igualmente o condicionam. (FOUCAULT, 1979, p. 246).

O dispositivo é, portanto, um precipitado do poder, a concentração de verdades normativas dentro de um conjunto heterogêneo e específico de práticas que refletem determinada organização da partilha do sensível. O posicionamento do campo de Relações Internacionais em seu surgimento, como amplamente debatido pelos vieses críticos, serviu primordialmente para que se criassem saberes e institucionalidades para o campo político que estivessem

legitimadas por concepções eugenistas e racistas. A criação desse dispositivo é fundamental para que se enfrente o que Du Bois qualifica como o grande problema do século XX: “o problema da linha de cor – a relação das raças mais escuras com as raças mais claras de homens na Ásia e na África, na América e nas ilhas do mar” (DU BOIS, 2021, p.47). O dispositivo das Relações Internacionais recalca o problema da linha de cor por meio de duas operações: delimita uma separação espacial baseada em dentro e fora por meio da estrutura de Estados que surge após Vestfália e que “define o problema da diferença como sendo entre Estados” (BLANEY; INAYATULLAH, 2004, p.44) e também produz uma estratégia temporal baseada na teoria da modernização que estabelece o cânone do desenvolvimento europeu como o estágio final de desenvolvimento a ser alcançado pelas sociedades.

O romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, serve como um exemplo da articulação de um dispositivo. Uma das personagens é Bertha Mason, uma mulher jamaicana que faz parte de uma família muito rica e eventualmente se casa com Edward Rochester, o eventual marido da heroína Jane Eyre. Bertha é retratada ao longo de toda a obra como uma mulher insana e violenta, características apontadas como herdadas de sua família: o que evidencia a ação do dispositivo do romance no discurso sobre raça. Não obstante, Bertha Mason rasteja como um animal e rosna até que finalmente seja trancada em um sótão por seu marido britânico. Ao posicionar o não-europeu como um ser caricatural, impeditivo à progressão da história dos protagonistas, o dispositivo do romance é posicionado como um gestor do problema da diferença, um comprovador de sua existência. Nesse sentido, Nancy Armstrong compreende o gênero literário como “o modo de difusão mais eficaz” (ARMSTRONG, 2009, p.336) da moral burguesa. O romance pode difundir a moral burguesa com tamanha eficiência justamente graças à intervenção da técnica sobre a arte estudada por Adorno, Benjamin e Horkheimer que fez da produção artística um produto a ser entregue pelo poder à sociedade de massa.

A existência do dispositivo evidencia a concepção de Michel Foucault sobre o poder como não somente repressivo, mas também produtivo. Em *Vigiar e Punir* (1975), Foucault trata dessas duas vias que promovem a sujeição:

O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação “ideológica” da sociedade; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama a “disciplina”. Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (FOUCAULT, 1991, p.172)

As representações existem nesse sentido como um resultado criativo do poder, em termos de

“invenções baseadas na linguagem” (DUNN, 2008, p.80) que estabelecem “regimes de verdade ou conhecimento” (DUNN, 2008, p.79). O personagem de Bertha Mason serve no dispositivo para que se expresse a concepção europeia sobre os povos não-brancos, dispostos na trama como um problema a ser solucionado para que a história dos protagonistas possa se desenvolver sem inconveniências. Roxanne Lynn Doty (1996), em uma interpretação foucaultiana, compreende a representação como um processo que “produz sentidos, identidades de sujeitos, suas interrelações e uma série de condutas inimagináveis” (DOTY, 1996, p.4), portanto que influencia as subjetividades a partir dos ditames do poder, em que a indústria cultural exerce função essencial. O caráter criativo do poder também é evidenciado quando Foucault (1991) trata da condição da sexualidade na sociedade moderna e descarta a *hipótese repressiva* sobre o tema, notando a existência de uma constante disseminação do discurso da sexualidade por parte do Estado moderno que serve à construção de uma conduta esperada, bem como uma conduta anormal, representante de um desvio a ser catalogado e punido pelo Estado administrativo.

Nancy Armstrong observa o posicionamento do texto de *Jane Eyre* por parte de Charlotte Brontë como uma representação direta dos conflitos burgueses e da moral burguesa em geral. O final do livro é caracterizado pelo custoso alívio proporcionado pelo casamento entre Jane Eyre e Sr. Rochester, que perde uma mão, um olho e temporariamente a visão em virtude da destacada violência de Bertha Mason, que incendeia a casa de Rochester e se suicida através de um pulo do telhado. Jane Eyre é capaz de obter sucesso na ordem burguesa que está inserida, sucesso fundamentalmente representado pelo feliz casamento ao final do enredo, uma instituição fundamental para a organização da sociedade ocidental moderna. Armstrong nota como Jane Eyre é “capaz de ser porta-voz de todos os que são oprimidos, de alguma maneira, por uma ordem social injusta” (ARMSTRONG, 2009, p.339). Jane Eyre é constantemente abusada e negligenciada na relação com sua tia que lhe adotou com ressalvas, e em sua condição de governanta, obtém sucesso por meio do ideal de esforço no trabalho, positivado, novamente, pelo casamento com o Sr. Rochester. A projeção da personagem de Jane Eyre no texto é uma interessante demonstração do funcionamento do dispositivo da literatura nos termos de Michel Foucault, de maneira que Jane existe em termos do potencial representacional do pensamento liberal-burguês. O romance, bem como campos acadêmicos e o cinema, serve como um centro de gravidade de conflito, um espaço de batalha no qual está em disputa o convencimento de uma certa verdade. O final feliz encontrado por Jane Eyre diz à audiência que isso também lhe é possível: cumpre-se a função estratégica do dispositivo.

*Jane Eyre* serve como uma “representação mimética” (BLEIKER, 2009, p.509), uma exibição artística que apresenta o conhecimento e a verdade difundidos pela burguesia no contexto do século XIX. Não se verifica conflito estrutural em *Jane Eyre*, mas uma série de conflitos que são pessoais, por exemplo com sua tia e com Bertha Mason, evidência do enquadramento burguês da sociedade como um somatório das individualidades: esse contexto social ao mesmo tempo massifica e atomiza os sujeitos. Esse enquadramento serve para que se ressalte a retidão de Jane Eyre, capaz de encontrar um final feliz dentro da estrutura social liberal-burguesa, como também poderão seus leitores. Esse ritmo em direção à reafirmação de tal realidade social diz sobre a lógica reprodutiva em que a indústria cultural se baseia: “É comida de bebê: autorrefeição permanente baseada na compulsão infantil à repetição das necessidades que ela cria em primeiro lugar” (ADORNO, 1991, p.67). Neste contexto, a arte pode ser compreendida como uma garantidora do que Michel Foucault conceitua como governamentalidade em *Segurança, Território, População* (1978).

Michel Foucault (2008) estabelece uma relação de contiguidade entre o poder pastoral e o Estado moderno, em que o Estado moderno pôde incorporar uma dimensão fundamental do poder pastoral, que o diferenciou em seu primórdio das civilizações greco-romanas: o governo das condutas humanas. Foucault nota que o objeto do governo na história greco-romana é a cidade, aquilo que é compartilhado por todos os indivíduos, enquanto na tradição do Oriente Mediterrâneo, em especial nos contextos hebreus, o governo se redireciona para o governo dos homens. A insígnia de pastor recebida pelo Faraó em sua coroação, bem como o título de pastor dos homens, “parte da titulação real dos monarcas babilônios” (FOUCAULT, 2008, p.166), evidenciam a demanda pela condução da conduta humana, exercida por uma figura que serve como extensão da perfectibilidade de Deus. Sobre a relação entre igreja e o poder pastoral, Foucault nota:

Sem dúvida seria necessário dizer, se não com maior precisão, pelo menos com um pouco mais de exatidão, que o pastorado começa com certo processo que, este sim, é absolutamente único na história e de que sem dúvida não encontramos nenhum exemplo em nenhuma outra civilização: processo pelo qual uma religião, uma comunidade religiosa se constituiu como Igreja, isto é, como uma instituição que aspira ao governo dos homens em sua vida cotidiana e pretexto de levá-los à vida eterna no outro mundo, e isso na escala não apenas de um grupo definido, não apenas de uma cidade ou de um Estado, mas de toda a humanidade. Uma religião que aspire assim ao governo cotidiano dos homens em sua vida real a pretexto da sua salvação e na escala da humanidade – é isso a Igreja, e não temos disso nenhum outro exemplo na história das sociedades. (FOUCAULT, 2008, p.196)

A conceituação do pastorado como *oikonomia psikhôn*, ou “economia das almas” (FOUCAULT, 2008, p.254), feita por Gregório de Naziano e retomada por Michel Foucault em *Segurança, Território, População* serve para indicar a relação existente entre pastorado e

governo, na qual as dimensões do poder pastoral produzem técnicas para a gestão das condutas humanas. Como um resultado deste poder que circunscreve a vida aparece a *contraconduta*, compreendida “no sentido de luta contra os procedimentos postos em prática para conduzir os outros” (FOUCAULT, 2008, p.266), então uma ação que expressa a vontade de não ser conduzido ou não ser conduzido desta forma. Não há transição entre poder pastoral e o governo mas “intensificação, multiplicação, proliferação geral” (FOUCAULT, 2008, p.309) de técnicas de conduta que são agora ainda mais fundamentais na “era das condutas, na era das direções, na era dos governos” (FOUCAULT, 2008, p.309). A governamentalidade é compreendida aqui como:

O conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por governamentalidade entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de governamentalidade sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo e, por outro lado, o desenvolvimento de uma série de saberes (FOUCAULT, 2008, p.144)

A problemática do governo é central para o Estado moderno, que absorve a condução das condutas instituída nas relações da sociedade pastoral e torna este processo múltiplo e complexo. Foucault demonstra a expansão do que se entende por governo pela comparação entre *O Príncipe* (1532) de Nicolau Maquiavel e uma “grande literatura antimachiaveliana” (FOUCAULT, 2008, p.123) que sucede a obra e contribui para o deslocamento do governo da relação entre o príncipe e a persistência de sua organização política para a *arte de governar* como uma prática social ampla, dimensionada por exemplo na microeconomia, que impõe ao indivíduo a capacidade de organizar bem seus recursos e então a prosperidade de sua família de forma análoga a como o Estado deverá ser administrado. O caráter relacional *da arte de governar* também é tornado evidente no contrato social, em que inevitavelmente as potencialidades do sujeito são reduzidas em defesa da sociedade feita por todos estes compromissos. O Estado moderno é um Estado governamentalizado que governa os homens, “mas em suas relações, em seus vínculos, em suas imbricações com essas coisas que são as riquezas, os recursos, os meios de subsistência, o território, é claro, em suas fronteiras, com suas qualidades, seu clima, sua sequidão, sua fecundidade” (FOUCAULT, 2008, p.128). A população é, portanto, o principal objeto deste dispositivo de condução de condutas que é o Estado.

Considerando a população como “o objeto que o governo deverá levar em conta nas suas observações, em seu saber, para chegar efetivamente a governar de forma racional e

refletida” (FOUCAULT, 2008, p.140), a indústria cultural é um dispositivo que serve à governamentalidade, à condução das condutas no campo populacional, pois transforma a arte em uma técnica de controle da imaginação, como notado por Adorno: “o olho da câmera que percebeu o conflito diante do espectador e o projetou na bobina de filme que se desenrola suavemente e sem resistência, já cuidou para que os conflitos não fossem conflitos de forma alguma” (ADORNO, 1991, p.72). O processo de subjetivação também é, portanto, um processo de sujeição que serve à sociedade, no sentido que o sujeito moderno é limitado pelas dimensões de condução de conduta que encontra ao longo de sua vida, inclusive em um texto literário.

A contraconduta serve, neste contexto, como uma ética de recusa desta subjetivação civilizatória que é empreendida pelos dispositivos de governamentalidade. No que se considera a indústria cultural como um dispositivo de transmissão de um sentido ao sujeito, as contracondutas correspondem a “movimentos que têm como objetivo outra conduta, isto é: querer ser conduzido de outro modo, por outros condutores e por outros pastores, para outros objetivos e para outras formas de salvação, por meio de outros procedimentos e outros métodos” (FOUCAULT, 2008, p.257). Esse contraste evidencia o potencial político da literatura, capaz de expressar a desconexão entre a vida que se vive e a vida que poderia ser vivida, como observado em *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, texto que apresenta a solidão de uma vida burguesa alienante. O marco do realismo literário francês apresenta por meio de Emma Bovary o vazio que corta a sociedade industrial burguesa, resultante da alienação do sujeito pela produtividade e da aliança entre perfectibilidade científica e capitalismo, vazio esse fundamental para fenômenos contraculturais como a psicanálise e o modernismo literário. Emma Bovary encontra como meio de libertação da solidão a literatura, através da qual “com a ponta do dedo, dava grandes voltas na capital” (FLAUBERT, 2001, p.74), mesmo que estivesse vivendo solitária no campo. O romance apresenta como uma de suas dimensões a possibilidade de ruptura com uma certa representação do mundo, portanto de apresentar o que é refratário à governamentalidade.

Essa possibilidade de ruptura está contida na fala de Freud sobre o poder diretivo do ficcionista, capaz de deslocar os sentidos na maneira em que eles são entregues pelo poder. *A Fonte* (1917) de Marcel Duchamp produz surpresa justamente pelo deslizamento de sentido que propõe, considerando que um mictório dificilmente poderia coincidir com uma grande obra artística a partir dos cânones científicos de perfectibilidade provenientes do iluminismo. *A Fonte* também funciona neste contexto como uma crítica às consequências da racionalidade

da sociedade industrial aplicada à arte, em que os produtos artísticos se tornaram tão homogêneos e reproduzíveis como um mictório. Esta desconstrução de sentido, vista também em *Madame Bovary*, resulta na percepção coletiva do romance como “um simulacro ou um disfarce da vida real” (GOODY, 2009, p.56), associado também ao arquétipo de uma mulher ociosa com “desprezo pelo ambiente em que nasceu e a ânsia por uma vida de luxo, de uma condição social mais elevada” (GOODY, 2009, p.57). Não há aqui simulacro ou disfarce, pois esta vida real que se valoriza é uma elaboração do poder, uma ficção. O interesse da indústria cultural é exatamente a aplicação dessa ficção que esconde éticas de vida que recusam a governamentalidade liberal-capitalista que ambiciona sujeitos dóceis e produtivos.

O deslocamento de sentido é essencial em termos da capacidade de desconstrução da arte. Esse deslizamento torna duvidosa a ausência de conflito, segundo Adorno a verdade da indústria cultural, uma infraestrutura de alienação fundamental à sociedade capitalista. A capacidade de desconstrução da arte se relaciona com a concepção de esquematismo em Immanuel Kant, abordado primariamente em *A crítica da razão pura* (1781) e debatido por Theodor Adorno e Max Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* (1944). O esquematismo, conforme visto em Kant (2001), percorre a partir do vínculo entre entendimento e sensibilidade, de maneira que o sujeito recebe um estímulo da materialidade e então, a partir de sua capacidade de julgar, atribui conceitos e valores ao que é recepcionado. Adorno e Horkheimer percebem como essa faculdade de discernimento própria do sujeito “acaba por se revelar na ciência atual como o interesse da sociedade industrial” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.83), com o objetivo de não existir mais percepção que não seja condicionada pela indústria cultural, a difusora de verdades. Adorno e Horkheimer mencionam como a experiência do espectador de cinema “que percebe a rua como prolongamento do filme que acabou de ver” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.118) se torna o comum na era da indústria cultural, pois esta faz processos de repetição que produzem “a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.118). Esta é a dimensão mimética da arte, vista em *Jane Eyre*, que faz da ficção um prolongamento dos valores liberais-burgueses a ponto de incutir em sua narrativa a promessa da perfectibilidade, alcançada com a exclusão da diferença. O caráter alienante do dispositivo se concretiza pelas barreiras feitas ao equívoco, uma consequência possível do esquematismo que demarca algo de errado na normalidade. A denegação da diferença historicamente feita pela disciplina de Relações Internacionais pode ser, portanto, observada através da análise de romances e de outros dispositivos da indústria cultural.

Como virtude da arte a partir da era da reprodutibilidade, está em despertar ao o sujeito a capacidade de esquematismo em recurso contra sua alienação. A arte não-mimética deve apresentar o conflito que é escondido pela indústria cultural. *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971) de Hunter S. Thompson, bem como *O Som e a Fúria* (1929) de William Faulkner coincidem no apontamento de falhas nesta homogeneidade criada artificialmente pelos dispositivos da cultura. A arte pode desconstruir o caminho preparado pela indústria cultural, no sentido que “a dimensão estética não pode validar um princípio de realidade” (MARCUSE, 2021, p.133), sendo “essencialmente irrealista” (MARCUSE, 2021, p.133). A arte “invoca uma lógica tabu – a lógica da gratificação contra a da repressão” (MARCUSE, 2021, p.142). Neste contexto, a contraconduta é vista na arte como uma ética que interrompe os ciclos reprodutivos da governamentalidade, observados primordialmente pelo aparato da indústria cultural.

O romance é um meio de política fundamental no contexto da sociedade de governo e então da indústria cultural, capaz de tornar a arte um processo técnico a ser entregue para a sociedade massificada. O caráter estratégico do romance é visto no seu posicionamento como um dispositivo para o exercício da governamentalidade: nele circulam representações e condutas que são indissociáveis da ideologia que o anima como evidenciado pela análise de *Jane Eyre*. Todavia, o governo das condutas encontra limites na contraconduta, na resistência ao exercício do poder que demanda uma outra conduta, como visto em *Madame Bovary*. O próximo capítulo pretende detalhar o estudo dos meios de alienação verificados no contexto da sociedade industrial, especialmente em termos da produção de subjetividades.

### 3. A alienação e a sociedade industrial

O centro não estava segurando. Era um país de avisos de falência e anúncios de leilões e notícias comuns de assassinatos casuais e crianças transviadas e casas abandonadas e vândalos que escreviam errado até as palavras de quatro letras que rabiscavam. Era um país em que famílias rotineiramente desapareciam, deixando cheques sem fundo e documentos de reintegração de posse. Adolescentes desviaram entre cidades torcidas, descamando-se do passado e do futuro como cobras que derramam suas peles, crianças que nunca foram ensinadas e jamais aprenderiam os jogos que mantiveram a sociedade unida. Pessoas estavam desaparecidas. Crianças estavam desaparecidas. Os que ficaram para trás apresentaram as notícias de desaparecimento e depois seguiram em frente. Não era um país em revolução aberta. Não era um país sob cerco inimigo. Eram os Estados Unidos da América no frio fim da primavera de 1967, e o mercado estava estável e o PIB alto e um número alto de pessoas articuladas pareciam ter a percepção de um alto propósito social e poderia ter sido uma primavera de esperanças corajosas e de promessa nacional, mas não era, e mais e mais pessoas possuíam a inquieta apreensão de que não era. (DIDION, p.84, 2017).

*Slouching Towards Bethlehem* (1969) é um livro de Joan Didion que possui o texto homônimo disposto em uma série de escritos feitos entre 1965 e 1967, nos quais os protagonistas estão fundamentalmente desgarrados à cultura em que estão coletivamente inseridos, ainda que de formas distintas. A organização dos textos feita por Didion serve para que este desenlace entre sujeito e sociedade seja ressaltado, considerando os numerosos e curtos registros sobre estes contextos sociais produzidos com um caráter crítico e conciso. Didion (2017) nota a percepção da *atomização* como fundamental para a escrita desses materiais, conceituada pela compreensão de que o tecido social norte-americano sofria de uma série de fraturas e estranhamentos ao mesmo tempo em que os Estados Unidos da América viviam, sob os cânones industriais de desenvolvimento e desempenho, um momento substantivo. É fundamental para Didion compreender e se aproximar desse contexto, e *Slouching Towards Bethlehem*, o texto a partir daqui, é uma aproximação histórico-jornalista com o que foi considerado como centro desses cidadãos deslocados em relação à cultura: a cidade de San Francisco, em especial o bairro de *Haight-Ashbury*, um dos mais históricos distritos *hippies*.

Joan Didion (2017) traz repetidos personagens dissociados em relação à sociedade que encontraram em São Francisco um centro de recusa à ética de produção-consumo e à repressão familiar, processos vitais da cultura capitalista. A atomização aqui remete à organização social feita pela racionalidade capitalista: todos são indivíduos independentes que poderão buscar seu bem-estar de forma única, sendo este bem-estar condicionado às dinâmicas de produção-consumo que estruturam o sujeito da sociedade industrial. A recusa apresentada é

primordialmente jovem, formada por adolescentes que não foram adequadamente disciplinados na cultura capitalista criadora de um “modelo ótimo” (FOUCAULT, 2008, p.75) em que “a felicidade deve estar subordinada à disciplina do trabalho como ocupação integral, à disciplina da reprodução monogâmica, ao sistema estabelecido de lei e de ordem” (MARCUSE, 2021, p.1). Marcuse, que escreve em cronologia próxima à de Didion, nota como no capitalismo deste momento, o capitalismo da indústria cultural, o sujeito não só cede tantas horas de seu dia à labuta, como socialmente deve executar “um comportamento em conformidade com os padrões e a moral do princípio do desempenho” (MARCUSE, 2021, p.68). Todos os personagens centrais de *Slouching Towards Bethlehem* ensaiam a criação de uma vida contra-hegemônica, chamada por Didion de “a tentativa desesperada de um grupo de crianças pateticamente desequipadas de criar uma comunidade em um vácuo social” (DIDION, 2017, p.122), em que está em jogo a constituição de um coletivo crítico à vida alienada apresentada pela cultura que produz sujeitos do desempenho industrial.

Karl Marx faz as suas primeiras considerações sobre o tema da alienação em *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* (1844), temática desconsiderada pela economia política clássica que “não considera a relação imediata entre o trabalhador e a produção” (MARX, p.80, 2010). O distanciamento entre o trabalhador e o produto de seu trabalho propicia a criação de um mundo alheio ao sujeito, comparado por Marx à religião no que se refere ao empobrecimento de si mesmo pelo comprometimento com uma existência externa, estranha a ele. O trabalhador é observado por Marx como “um servo de seu objeto” (MARX, p.80, 2010), um “capital vivo” (MARX, 2010, p.91).

Marx afirma que “o trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si fora do trabalho e fora de si no trabalho” (MARX, 2010, p.83). A oposição entre tempo livre e alienação é um diagnóstico que mostra sua cronologia, considerando a incipiência das tecnologias à metade do século XIX, aparentemente restritas ao ambiente de trabalho. Para que o sujeito da produtividade possa existir, é fundamental o desenvolvimento tecnológico das modalidades de alienação, podemos aqui destacar a indústria cultural, que influencia na conversão do “ser genérico” (MARX, 2010, p.84), aquele que intervém sobre o mundo para fazer “de sua atividade vital um objeto de sua vontade e da sua consciência” (MARX, 2010, p.84) em um ser da produtividade, acossado pela adequação forçosa ao princípio do desempenho. O trabalho humano, em sentido amplo, é reduzido à gramática do trabalho industrial.

“Os jogos que mantiveram a sociedade unida” (DIDION, 2017, p.84) mencionados por

Didion são compromissos estabelecidos de forma desigual a partir de dispositivos de exercício do poder que simulam a inexistência de conflito na civilização moderna. Esses são, portanto, jogos de recalque que servem à homogeneização da população que é ambicionada pelo Estado administrativo. Marcuse (2021) retoma o estudo de Marx (2010) sobre alienação para ressaltar a repressão no contexto das civilizações industriais, notando como o trabalho não é uma construção libidinal, uma inventividade criativa do sujeito, mas somente labuta e esforço em forma desagradável. A cultura serve também como um campo pelo qual se recobrem as desigualdades produzidas pelo poder, a exemplo do trabalho alienado. Neste esforço por recobrimento resulta a importância estratégica da indústria cultural:

As restrições impostas à libido parecem tanto mais racionais quanto mais universais se tornam, quanto mais impregnam a sociedade como um todo. Atuam sobre o indivíduo como leis objetivas externas e como uma força internalizada: a autoridade social é absorvida na “consciência” e no inconsciente do indivíduo, operando como seu próprio desejo, sua moralidade e satisfação. No desenvolvimento normal, o indivíduo vive sua repressão livremente como sua própria vida: deseja o que supõe que ele deve desejar; suas gratificações são lucrativas para ele e para os outros é razoavelmente, muitas vezes, exuberantemente feliz. Essa felicidade, que ocorre fracionadamente, durante as poucas horas de lazer entre os dias ou noites de trabalho, mas algumas vezes também durante o próprio trabalho, habilita-o para prosseguir em seu desempenho, que por sua vez perpetua o seu trabalho e dos outros. Seu desempenho erótico é posto em alinhamento com o seu desempenho social. (MARCUSE, 2021, p.35)

Herbert Marcuse se serve do *princípio de realidade*, conceito fundamental para a obra de Freud e para a psicanálise de forma geral e que para este trabalho pode ser compreendido como o que adia ou veta a concretização do processo primário do psiquismo, a descarga da tensão psíquica pela via mais rápida, o que produz prazer. O princípio de realidade estabelece mediações entre o sujeito e o mundo histórico que se apresenta diante dele, em suas verdades e limitações. Marcuse (2021) considera o *princípio de desempenho* a forma predominante do princípio de realidade, consequência da apropriação da vida ordinária pela produtividade que então aliena o sujeito até em sua pretensa liberdade. O princípio do prazer, portanto, “foi destronado não só porque militava contra o progresso na civilização, mas também porque militava contra a civilização cujo progresso perpetua a dominação e o trabalho esforçado e penoso” (MARCUSE, 2021, p.31).

A condição da sexualidade é um sintoma fundamental da sociedade industrial, destituída de seu caráter polimórfico e situada em uma demanda procriadora. A civilização, sendo acima de tudo “progresso no trabalho” (MARCUSE, 2021, p.61), organiza o espectro da sexualidade também a partir de uma totalizante ênfase de produção, em que o uso correto dos corpos está na união heterossexual que resulta em um filho. Isso resulta em um corpo que serve ao trabalho e também à reprodução de trabalhadores em um núcleo familiar, uma

submissão do prazer ao desempenho no nível do sujeito. Essa complexa operação é feita através de diversos dispositivos, como por exemplo a família e a indústria cultural, capazes de apresentar a boa forma ao sujeito que a internaliza em sua subjetividade. Em algum momento de *Slouching Towards Bethlehem*, Joan Didion traz ênfase aos adolescentes Debbie e Jeff que fugiram para São Francisco por conta de conflitos familiares em virtude de saias, interesses amorosos, amigos, tarefas domésticas e cabelos. O jovem casal relata sobre seus históricos familiares e conclui que “esse ano vai ser selvagem” (DIDION, 2017, p.90), notando como “de qualquer forma, não é possível fazer um planejamento prévio sobre nada” (DIDION, 2017, p.92), em face à cultura industrial que estabelece metas e marcos de vida a partir do cânone do desempenho. Esse breve momento do texto remete à desconfiguração da figura de autoridade na modernidade capitalista, como será retomado adiante.

A lei do desempenho é estabelecida na sociedade massificada de forma que “a sociedade é estratificada de acordo com os desempenhos econômicos concorrentes de seus membros” (MARCUSE, 2021, p.34). Isto é positivado pelas instituições e relações de *mais-repressão*, capazes de consolidar este “poder independente a que os indivíduos têm de submeter-se se querem viver” (MARCUSE, 2021, p.35), o que resulta em um indivíduo que “trabalha para si mesmo somente na medida em que trabalha para o sistema, empenhado em atividades que, na grande maioria dos casos, não coincidem com suas próprias faculdades e desejos” (MARCUSE, 2021, p.35). O texto de Didion está voltado para estes sujeitos alienados pelo movimento da sociedade industrial de interditar a libido e outras práticas de si em prol da razão produtiva. A sociedade industrial adentra sua população inicialmente por meio da família, capaz de prover enquadramento primário às leis morais e econômicas, mas também posteriormente pela combinação entre o trabalho alienado, a indústria cultural e outros dispositivos. A crucialidade da indústria cultural é uma consequência do estágio do capitalismo estudado neste trabalho, de maneira que o alto crescimento de produtividade possibilitou uma menor carga - comparativa - de trabalho ao indivíduo, compensada então por uma indústria de entretenimentos que executa o tempo de lazer e estende os limites da alienação populacional.

Marcuse assinala o desprendimento do superego de uma origem familiar no contexto da sociedade industrial. É dito que “a empresa familiar independente, e subsequentemente, a empresa pessoal independente deixaram de ser as unidades do sistema social; estão sendo absorvidas nos agrupamentos e associações impessoais em grande escala” (MARCUSE, 2021, p.72). Didion tem certeza de um ruído de comunicação “entre 1945 e 1967” (DIDION, 2017,

p.98), caracterizado pelo desprendimento do indivíduo de uma “rede de primos, tias-avós, médicos da família e vizinhos de toda a vida, que tradicionalmente davam conselhos e reforçavam os valores da sociedade” (DIDION, 2017, p.98). Ainda que se questione o teor familiarista por trás dessa ideia, Marcuse e Didion notam algo que é observado por Jacques Lacan ao decorrer de sua obra, mas principalmente no *Seminário 17: o avesso da psicanálise* (1969-1970): o declínio da função paterna na modernidade, da função simbólica que fundamenta o limite. Jacques Lacan apresenta a função paterna, ou o Nome-do-Pai, de forma mais detalhada no *Seminário 5: as formações do inconsciente* (1957-1958), em que estes termos mencionados representam um retorno à obra de Sigmund Freud, em especial no que se refere à teorização do Complexo de Édipo por meio da linguística, mais precisamente através dos conceitos de metáfora e metonímia. Lacan compreende o Complexo de Édipo como um nó de relações que não se reduz ao imaginário familiarista, em que mãe e pai são funções. A função materna e a função paterna estão atravessadas pelo conceito de *falo*, considerando que a função materna se fundamenta pelo investimento de desejo e cuidado por parte de quem cuida dessa criança, com destaque para a imersão desta criança na linguagem, a partir do qual a criança supõe ser o *falo*, uma constituição imaginária de si mesma como aquilo que poderia satisfazer o desejo da mãe. A criança se identifica specularmente com aquilo que é o objeto de desejo de sua mãe” (LACAN, 1999, p.198) A mãe é, neste contexto, “interrogada pela demanda da criança” (LACAN, 1999, p.198). Todavia, essa mãe “por sua vez, está em busca de seu próprio desejo” (LACAN, 1999, p.198). A busca da mãe pelo seu próprio desejo, para além da criança, é apresentada ao sujeito por meio da metáfora paterna, o Nome-do-Pai. O *Nom-du-Père* é “aquilo que interdita à mãe” (LACAN, 1999, p.174), que expressa de forma simbólica “a lei primordial da interdição do incesto” (LACAN, 1999, p.174). Nesse sentido, o pai é então compreendido como “aquele que tem” (LACAN, 1999, p.200), portanto aquilo que se deve desejar ser para que se recupere aquilo que foi interditado por esse pai: o pai é internalizado no sujeito como *Ideal do Eu*. Essa intervenção é recalcada de forma metafórica, pois substitui o significante do desejo da mãe pelo *Nome-do-Pai*, em que se trata de deixar de *ser* o falo e então buscar *ter* o falo pela identificação ao pai. A busca para *ter* o falo é encadeada pelo desejo, um processo jamais completo - portanto metonímico - pois o falo é desde o início uma idealização. Disso decorre a compreensão fundamental sobre o Complexo de Édipo como um fenômeno cultural típico do capitalismo, pois presume um sujeito faltoso que tentará tamponar essa falta por meio de mercadorias, de objetos substitutivos convenientemente oferecidos pela produção capitalista como se pudessem encarnar em si a base por trás do desejo, como evidenciado pela associação na propaganda entre *gadgets* e

outros significantes que são relacionados com estes produtos com o fim de torná-los mais desejáveis, mais identificáveis ao sujeito.

O desprendimento notado por Marcuse e Didion é compartilhado por Lacan (2016) a partir da teoria dos discursos como formadores do laço social e do surgimento de um novo tipo de discurso que forçou esse laço. Os discursos servem como estabilizadores do contrato social que estabeleceu um limite ao sujeito a partir do fantasma do pai morto observado em *Totem e Tabu* (1913) como uma função simbólica da cultura. Nesse contexto, presume-se a existência de um pai detentor do monopólio da satisfação em seu excesso que é morto pelos seus filhos, processo que culmina em uma disputa pelo gozo em analogia ao estado de natureza, situação solucionada pela totemização do pai que retorna como demarcação do limite ao gozo, aqui compreendido como a satisfação extremada e imaginária que tenta ser limitada pelo laço social. Em Nome-do-Pai, não se deve chegar ao gozo. Os discursos têm um caráter limitante, funcionando como “a articulação significativa, o aparelho, cuja mera presença, o status existente, domina e governa tudo o que eventualmente pode surgir de palavras” (LACAN, 2016, p.177). Todavia, os discursos são também um modo de circulação do gozo, considerando que constituem um laço social baseado na linguagem, em que a circulação de significantes é um meio essencial para a circulação do desejo. Freud nota em *O mal-estar na cultura* (1930) um enfraquecimento do laço social que está fundamentado na *renúncia da renúncia* ao gozo que produz sofrimento psíquico aos sujeitos. O enfraquecimento desse laço social pautado pelo limite é uma consequência do paradigma social da modernidade que propicia um deslizamento no *discurso do mestre* que cria o *discurso do capitalista*, um discurso que não forma laço social, que promete o acesso universal ao gozo pelas criações da tecnologia e da ciência que são disponibilizadas pelo mercado em produtos. Esse deslizamento “que se opera entre o discurso do senhor antigo e o do senhor moderno, que se chama capitalista, é uma modificação no lugar do saber” (LACAN, 2016, p.32). Lacan nota sobre essa transição ocorrida a partir da modernidade capitalista:

O sinal da verdade está agora em outro lugar. Ele deve ser produzido pelos que substituem o antigo escravo, isto é, pelos que são eles próprios produtos, como se diz, consumíveis tanto quanto os outros. *Sociedade de consumo*, dizem por aí. *Material humano*, como se enunciou um tempo – sob os aplausos de alguns que ali viram ternura. (LACAN, 2016, p.33)

O *discurso do mestre* forma laço social, podendo ser observado em contextos como o de um mestre renascentista e seus alunos bem como no entendimento da *dialética senhor-escravo* abordada na *Fenomenologia do Espírito* (1807) de Hegel e na conseguinte interpretação de Alexander Kojève sobre a obra. No *discurso do mestre*, é fundamental uma

relação especular com o outro que detém poder para então apresentar uma boa forma àquele que poderá eventualmente ser como esse mestre, entendido pelo escravo como o detentor do gozo. O *discurso do capitalista* foraclui esse laço social baseado na autoridade do pai, no veto do gozo, e promete o acesso justamente a isto que foi historicamente restringido em defesa da sociedade. É necessário explicar o conceito de *foraclusão* na obra de Jacques Lacan, mecanismo de defesa característico das psicoses, um dos possíveis desfechos do Complexo de Édipo ao lado da neurose e da perversão. A neurose apresenta o desfecho comum do Complexo de Édipo: a Lei do limite, da interdição, da castração, é reconhecida pelo sujeito pela identificação em relação ao pai, percebido imaginariamente como detentor do falo. A foraclusão do Nome-do-Pai é justamente o não-reconhecimento da castração que funda um sujeito faltoso. Lacan observa em *As formações do inconsciente*:

Em torno do que chamei de *Verwerfung*. Tentei fazer com que vocês a sentissem como distinta da *Verdrängung*, isto é, do fato de a cadeia significante continuar a se desenrolar e a se ordenar no Outro, quer vocês o saibam ou não, o que constitui, essencialmente, a descoberta freudiana.

A *Verwerfung*, dizia-lhes eu, não é simplesmente o que está além de seu alcance, ou seja, o que está no Outro como recalcado e como significante. Essa é a *Verdrängung*, e é a cadeia significante. A prova está em que ela continua a agir sem que vocês lhe atribuam a menor significação, em que ela determina a significação, por menor que seja, sem que vocês a conheçam como cadeia significante. (LACAN, 1999, p.153)

*Verwerfung* e *Verdrängung* significam expulsão e recalque, remetendo portanto aos desfechos do Complexo de Édipo característicos da psicose e da neurose. A foraclusão do Nome-do-Pai é a ausência da inserção no simbólico, o oposto do que ocorre na neurose, o desenvolvimento de uma cadeia de significantes metonímica chamada desejo como resposta ao reconhecimento do corte da metáfora paterna que funda um sujeito da falta. Por isso a *Verdrängung* é a cadeia significante: é o mecanismo de defesa que marca a inserção no registro simbólico. A ausência de castração conceituada através de *Verwerfung* se repete no discurso do capitalista: “O que distingue o discurso do capitalismo é isto: a *Verwerfung*, a rejeição para fora de todos os campos do simbólico, com as consequências de que já falei – rejeição de quê? Da castração.” (LACAN, 2011, p.88). O discurso do capitalista precisa conter em si a promessa de foraclusão da castração por meio dos bens de consumo e a impossibilidade de concretização dessa promessa, característica que permite a continuidade do ritmo de acumulação capitalista. O funcionamento da indústria cultural é portanto uma extensão do discurso do capitalista, em que é possível se apropriar da arte e nisso aplicar um processo técnico sobre ela que resulta em objetos de consumo direcionados ao sujeito, tradução do desejo na discursividade industrial-capitalista.

A apresentação dos conceitos de *aletosfera* e *latusa* em *O avesso da psicanálise* explicita a relação entre ciência e produção capitalista. A aletosfera é um local metafísico, “o espaço em que se desdobram as criações da ciência” (LACAN, 2016, p.151). Lacan observa o caráter inevitável da aletosfera:

A aletosfera, isso se grava. Se vocês tiverem aqui um pequeno microfone, podem se ligar com a aletosfera. O fabuloso é que, se estivessem num pequeno veículo que os conduz a Marte, ainda poderiam se ligar com a aletosfera. Inclusive, esse surpreendente efeito de estrutura que faz com que duas ou três pessoas tenham ido passear sobre a Lua, podem acreditar que, no que diz respeito à proeza, não é certamente à toa que eles permaneciam o tempo todo na aletosfera. (LACAN, 2016, p.153)

O governo exercido pela ciência, observado pela aparente onipotência da aletosfera, resulta na produção de latusas: “quanto aos pequenos objetos *a* que vão encontrar ao sair, no pavimento de todas as esquinas, atrás de todas as vitrines, na proliferação desses objetos feitos para causar o desejo de vocês, na medida em que agora é a ciência que o governa, pensem neles como latusas” (LACAN, 2016, p.153). A indústria cultural é justamente o que se encontra *nos sulcos da aletosfera*, como Lacan nomeia um de seus capítulos: é parte da latusa, aquilo que é criado e entregue a partir da aletosfera para os sujeitos em formato de bens de consumo que receberão o tratamento de objeto *a* no contexto do discurso do capitalista. O objeto *a* é aquilo que anima o desejo a partir de uma falta fundante imaginária, como observado por Lacan no *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1973): “O objeto *a* é algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão. Isso vale como símbolo da falta, quer dizer, do falo, não como tal, mas como fazendo falta” (LACAN, 1988, p.99). Nesse sentido, o objeto *a* é irreduzível a uma coisa: ele existe para “simbolizar a falta central do desejo” (LACAN, 1988, p.103), sendo o que sobra sempre no processo metonímico que é o desejo.

Nesse sentido Lacan (2016) percebe a homologia entre *mais-valia* e *mais-de-gozar*: a *mais-valia* corresponde ao excedente apropriado pelo capitalista decorrido do que o trabalhador produz e o que ele recebe por isso, enquanto o *mais-de-gozar*, ou objeto *a*, é justamente o que sempre sobra do processo metonímico que é o desejo e o que permite, portanto, a continuidade da cadeia de significantes. O *mais-de-gozar* é também um excedente apropriado pelo capitalismo, extraído de um desejo que opera em forma metonímica em resposta à *falta-a-ser* consequente do que foi imaginariamente perdido no desfecho do Complexo de Édipo. O capitalismo posiciona o *mais-de-gozar* como acessível por meio do saber técnico-científico e além disso, como aquilo que pode tamponar a castração anteriormente confirmada pelo plano dos discursos. Lacan observa em *Radiofonia* (1970):

A concha para ouvir eternamente a escuta de Marx, eis o caurim com que comerciam os Argonautas de um oceano pouco pacífico: o da produção capitalista. Pois esse

caurim, a mais-valia, é a causa do desejo do qual uma economia faz seu princípio: o da produção extensiva, portanto insaciável, da falta-de-gozar [*manque-à-jouir*]. Esta se acumula, por um lado, para aumentar os meios dessa produção como capital. Por outro lado, amplia o consumo, sem o qual essa produção seria inútil, justamente por sua inépcia para proporcionar um gozo com que possa tornar-se mais lenta. (LACAN, 2001, p.434)

Dessa maneira, compreende-se a cultura da *falta-de-gozar* como um resultado do modo de produção capitalista que convenientemente se encaixa com o desfecho neurótico do Complexo de Édipo que insere o sujeito na lógica de um desejo metonímico. O discurso do capitalista produz sujeitos atomizados, não subjetivados pelo limite apresentado pela alteridade mas pela ilusão de que é possível transcender esse limite historicamente apresentado de forma individual e personalizada, pelo acesso ao gozo através dos bens de consumo que são criados na aliança inesgotável entre capitalismo e ciência. A alienação aqui se apresenta pelo caráter impossível dessa promessa que foraclui o laço social e que produz novas modalidades de sofrimento psíquico derivadas da impossibilidade de acesso ao gozo.

Didion valoriza o potencial político do movimento em *Haight-Ashbury* com certas ressalvas. Compreende que “tendo visto essas crianças, já não podíamos negligenciar o vazio, já não podíamos fingir que a atomização da sociedade seria revertida” (DIDION, 2017, p.99). Ocorre em São Francisco, como em outros lugares pelo mundo neste momento estudado, uma forma de negar o princípio de realidade capitalista-cristão que interdita a libido em prol da “divisão civilizada do trabalho, o progresso, a lei e a ordem” (MARCUSE, 2021, p.106). Isso é sintetizado pelo entendimento de Herbert Marcuse acerca do conceito de fantasia: “a fantasia retém a estrutura e as tendências da psique anteriores à sua organização pela realidade, anteriores à sua conversão num indivíduo, em contraste com outros indivíduos” (MARCUSE, 2021, p.110). A função da fantasia está, portanto, em tentar emancipar a realidade histórica da alienação: “na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio de realidade, na sua recusa em esquecer o que *pode ser*, reside a função crítica da fantasia” (MARCUSE, 2021, p.114).

Em *Escritores criativos e seus devaneios* (1908), Sigmund Freud trata da fantasia como uma continuidade do brincar infantil, no qual a criança “se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade” (FREUD, 1969, p.149). O desaparecimento do ato de brincar ao curso da vida, delimitado na sociedade à infância, não é propriamente uma exclusão mas um processo substitutivo:

Na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado. Da mesma forma, a criança em crescimento, quando para de brincar, só

abdica do elo com os objetos reais; em vez de *brincar*, ela agora *fantasia*. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos de *devaneios*. (FREUD, 1969, p.151)

A experiência clínica evidencia a disrupção na condução de condutas proporcionada pelo ato de fantasiar. Freud afirma que “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1969, p.152). A subjetivação através da falta operada na microfísica capitalista promove, ainda que indiretamente, sentidos diferentes à fantasia: é uma resposta criativa à gênese de um sujeito civilizado e produtivo mas também aquilo que pode funcionar como um campo inesgotável da acumulação capitalista a partir do conceito de *mais-de-gozar*. A fantasia deve exibir o que há de ingovernável no contexto da sociedade de governo, ainda que se estabeleçam limites sobre ela a partir das implicações subjetivas da indústria cultural. O romance como prática de resistência à governamentalidade deve apresentar justamente esse ingovernável, como observado em *O Som e a Fúria* de William Faulkner.

A fantasia na sociedade industrial é suprimida inicialmente em prol da razão do desempenho, de forma que “permanece agradável, mas torna-se inútil, inverídica – um mero jogo, divagação” (MARCUSE, 2021, p.110), como verificado na compreensão comum sobre *Madame Bovary* e outros romances como um simulacro, um resultado improdutivo do ócio (GOODY, 2009). A vanguarda da fantasia é essencial em termos políticos justamente por sua não-vinculação ao princípio de realidade:

“Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que estivesse em jogo aquilo a que grosseiramente se chama felicidade, é privarmo-nos de tudo o que encontramos, no nosso íntimo mais profundo, de justiça suprema. Somente a imaginação me diz o que *pode ser*” (BRETON, 1946, p.15)

No contexto da sociedade industrial e em *Slouching Towards Bethlehem*, a fantasia pode livrar a vida humana do jugo do princípio do desempenho, libertando a sensibilidade da pressão produtiva, professada - ainda que em formas distintas - pelas potências da Guerra Fria, processo que culmina em um mundo unidimensional a partir dos termos de Herbert Marcuse. Todavia, o discurso do capitalista também apresenta uma fantasia ao sujeito: o encontro com o objeto *a*, justamente uma fantasia resultante do desfecho do Complexo de Édipo, o fragmento de gozo que sempre sobra do processo metonímico que é o desejo, é prometido ao sujeito de forma direta e imediata em bem de consumo. A relação entre fantasia e política está em como a fantasia deve ser entendida através do conceito de *contraconduta*, em que a fantasia expressa a recusa à condução exercida pelo princípio do desempenho tornado princípio de realidade.

Marcuse descreve o conceito de *Grande Recusa* como “o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade – viver sem angústia” (MARCUSE, 2021, p.115). A *Grande Recusa* se volta, fundamentalmente, contra a relação existente entre

trabalho alienado e mais-repressão, de forma que esta última significa toda a organização social requerida para que se tornem homogêneos e mandatórios os ditames industriais do desempenho. Marcuse nota que a “libertação de Eros” (MARCUSE, 2021, p.119), tomado por antítese da razão produtiva, “poderia criar novas e duradouras relações de trabalho” (MARCUSE, 2021, p.119) que não seriam orientadas pela produtividade da mão de obra, “o sacrossanto ideal do capitalista e do stakhanovismo stalinista” (MARCUSE, 2021, p.119).

Joan Didion nota, sobre os moradores de *Haight-Ashbury*: “mais do que revoltados contra a sociedade, eles a ignoram. São capazes apenas de reagir a algumas das questões sociais mais divulgadas e duvidosas, como o Vietnã, o papel-filme de pvc, as pílulas dietéticas, a Bomba.” (DIDION, 2017, p.98). Tal descolamento, em alguns espaços compreendidos como ausência de substância política, enunciam a ética da *Grande Recusa*: sua incompatibilidade com um mundo político que se fecha através da união entre *Welfare State* e *Warfare State*, como notado em *O Homem Unidimensional: Estudos da Ideologia da Sociedade Industrial Avançada* (1964). O *Welfare State* tem a finalidade de fazer a vida administrada parecer algo aceitável, considerando que ela presenteia o sujeito com supérfluos e demais artefatos enquanto disfarça a alienação estrutural de uma sociedade industrial. O *Warfare State* deve, essencialmente, manter a reprodução infinita do trabalho, torná-lo uma necessidade: pela distinção entre comuns e anormais, que torna a possibilidade de trabalhar interdita para alguns e uma benção de outros; ou pela “industrialização competitiva e a total sujeição do homem ao aparato produtivo” (MARCUSE, 2015, p.120), ocorrida não só no capitalismo mas também no modelo stalinista.

Marcuse identifica Prometeu, o titã que roubou o fogo dos deuses e entregou à humanidade, como “o herói arquetipo do princípio do desempenho” (MARCUSE, 2021, p.124), considerando como o progresso em sua história é obtido à custa da labuta eterna. Orfeu, Narciso e Dioniso, nunca capazes de alcançar a heroicidade na cultura ocidental, são comumente associados à fruição inofensiva, mas não muito confiável, provavelmente falha. Estes casos “relembra a experiência de um mundo que não vai ser dominado e controlado, mas liberado” (MARCUSE, 2021, p.126), cenário considerado utópico nas sociedades crescentemente territorializadas pelo princípio do desempenho. Eles “designam uma atitude e existência impossíveis” (MARCUSE, 2021, p.127), justamente o que é documentado por Joan Didion em *Slouching Towards Bethlehem*: tentativas tortuosas de estabelecimento de éticas que não façam desses sujeitos seres da produtividade. As tragédias de Orfeu e Narciso representam precisamente a *Grande Recusa*: a “recusa em aceitar a separação do objeto (ou

sujeito) libidinal” (MARCUSE, 2021, p.131), em que esta recusa “visa à libertação – à reunião do que ficou separado” (MARCUSE, 2021, p.131).

Essa separação remete ao desfecho do Complexo de Édipo observado por Lacan (1999), em que a impossibilidade de ser o objeto de desejo da mãe apresentada pelo pai instaura a falta na vida do sujeito, a imaginação do pai como detentor do falo, como Ideal do Eu, e então o funcionamento do desejo como metonímia, em que se trata de tentar recuperar este todo imaginário que foi perdido com a intervenção da metáfora paterna. Marcuse nota como a *Grande Recusa* é a renúncia a um modelo de subjetivação atravessado pela ética capitalista no sentido em que a conclusão do Complexo de Édipo efetua uma incursão irreversível da lógica de mercado sobre esse sujeito da falta, que eventualmente deverá além de desejar também produzir. Em *Slouching Towards Bethlehem*, é fundamental a apresentação da negação da ordem de Prometeu, a ordem da civilização industrial, por uma dimensão estética que não limite a vida ao desejo como resposta à falta e à produtividade.

Era fundamental para os movimentos contraculturais da década de 1960, como é ainda hoje, a luta contra a “consciência feliz” (MARCUSE, 2015, p.107), um resultado final da potencialização da alienação através dos dispositivos de mais-repressão. Esta é a crença de que ao menos no centro deste mundo, se organizam sociedades livres e que estão no ritmo do progresso, avaliado pelo sucesso da superestrutura produtiva. Um dos principais meios em que a consciência feliz se garante é o da “linguagem ritual-autoritária” (MARCUSE, 2015, p.121), que controla “reduzindo as formas e os símbolos linguísticos de reflexão, abstração, desenvolvimento, contradição” (MARCUSE, 2015, p.122) até que a linguagem política se torne muito similar à propaganda. Exatamente por isso que os jovens de *Haight-Ashbury* “não acreditam nas palavras” (DIDION, 2017, p.97): elas refletem o roubo do esquematismo por parte da indústria cultural, capaz de *manusear, manipular e aprovar* os discursos que circulam.

Esse capítulo buscou, portanto, detalhar o aprofundamento dos processos de alienação no contexto do capitalismo industrial a partir das obras de Karl Marx, Joan Didion, Herbert Marcuse e Jacques Lacan. O debate sobre alienação no contexto do trabalho se direciona para a análise de como os processos de formação da subjetividade estão crescentemente animados pelo binômio produtividade-consumo, como evidenciado pelo deslocamento ocorrido entre discurso do mestre e discurso do capitalista no contexto da modernidade, sinalizado por Lacan. Diante do desenvolvimento dos dispositivos de governamentalidade, é fundamental ressaltar a função contracultural da fantasia, que possibilita a criação de éticas críticas à representação da sociedade que é feita por ela mesma. A literatura modernista norte-americana

de William Faulkner e James Baldwin, estudada durante o próximo capítulo, valoriza o apontamento das incongruências dos discursos hegemônicos postos em circulação pelos dispositivos do poder.

#### 4. Representações do mal-estar na literatura modernista dos Estados Unidos

Joan Didion nota, sobre os Estados Unidos no ano de 1967: “Não era um país em revolução aberta. Não era um país sob cerco inimigo” (DIDION, p.84, 2017). Tal consideração é, por si só, é um resultado da ilusão fundamental dirigida pela indústria cultural: a ausência de conflito. Uma série de conflitos fundamentais se desenvolvem à proximidade de Didion: as discriminações baseadas em raça em ambientes públicos e em empregos foram encerradas a nível federal apenas em 1964 com o *Civil Rights Act* e Martin Luther King foi assassinado no ano de 1968. A desconsideração dessas questões na primeira frase mencionada é, portanto, uma consequência discursiva do exercício da governamentalidade. Além disso, Didion compreende o problema que diagnostica, o problema da atomização, como solucionável no curso do próprio ordenamento social que o criou, como se este ordenamento social não fosse a razão direta pela qual estas pessoas se sentem estranhas de si próprias, obrigadas pela cultura à adequação ao princípio do desempenho e a outras de suas normas tornadas totêmicas. Coexistem diversos registros de mal-estar na sociedade norte-americana, especialmente quando se trata das consequências de sua ética industrial-protestante e da sobreposição histórica do recalque acerca do racismo no país. Tais registros podem ser vistos ao longo das obras de James Baldwin e William Faulkner, estudadas neste trabalho por meio de *Go Tell It on the Mountain* (1953), *Notas de um filho nativo* (1955) e *O Som e a Fúria* (1929).

*O Som e a Fúria* marca a primeira aparição da família Compson na literatura de William Faulkner. Essa outrora iminente família testemunha a sua decadência ao longo da obra primordialmente através dos irmãos Benjy - antes Maury -, Quentin, Candace e Jason, a partir do enquadramento temporal entre 1910 e 1928. A ficção de Faulkner serve como uma potente representação de problemas fundamentais para o Sul dos Estados Unidos no contexto que sucedeu a reconstrução pós-Guerra de Secessão, em especial na maneira pela qual estes problemas estão dispostos na relação familiar. Os problemas de *O Som e a Fúria* são fundamentalmente problemas da cultura, estudados por Sigmund Freud em *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna* (1908) e *O mal-estar na cultura* (1930), textos que relacionam a existência da psicanálise a um adoecimento coletivo que resulta da fricção entre o sujeito e as exigências das sociedades autointituladas por civilizadas.

O uso característico do fluxo de consciência ao longo de toda a narrativa serve, entre outros propósitos, para que se realce o sufocamento que atinge todos os personagens do ciclo

Compson. Aqui são três exemplos do fluxo de consciência de Quentin Compson, o narrador do segundo capítulo:

A iole agora era só um ponto, os remos refletindo o sol em cintilações espaçadas, como se o barco piscasse o olho enquanto seguia e seguia. Você já teve irmã? Não mas são todas umas vadias. Você já teve irmã? Ela estava de repente. Vadias. Não vadia de repente estava parada à porta Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Ames. Camisas do Ames. E eu crente que eram caqui, camisas do exército, até que descobri que eram de uma seda chinesa pesada ou flanela de primeira porque faziam o rosto dele parecer tão moreno os olhos tão azuis. Dalton Ames. Quase aristocrático. Cenário de teatro. Só papel machê, depois pegar. Ah. Amianto. Não bronze. Mas recebê-lo na casa, não. A Caddy é mulher também, não esqueça. Ela também age movida por motivos de mulher. Por que você não traz o rapaz para casa, Caddy? Por que é que você faz como as negras no pasto nas valas no mato no cio no escuro com fúria no mato escuro. (FAULKNER, 2017, p.95)

então ele obrigou você ele fez você fazer você deixou ele era mais forte que você e amanhã eu mato ele juro que mato e o pai não precisa ficar sabendo só depois e então eu e você ninguém precisa ficar sabendo podemos pegar meu dinheiro da faculdade podemos cancelar a minha matrícula Caddy você tem ódio dele não tem não tem (FAULKNER, 2017, p.155)

*Non fui. Sum. Fui. Non sum.* Em algum lugar ouvi sinos uma vez. Mississippi ou Massachusetts. Fui. Não sou. Massachusetts ou Mississippi. Shreve tem uma garrafa no baú dele. *Você não vai nem abrir* O sr. e a sra. Jason Richmond Compson participaram o *Três vezes*. Dias. *Você não vai nem abrir* casamento de sua filha Candace *que a bebida ensina a gente a confundir o meio com o fim* Sou. Beber. Não fui. Vamos vender o pasto de Benjy para que Quentin possa estudar em Harvard e eu possa chacoalhar meus ossos. Vou ter morrido em. Foi um ano que Caddy disse. Shreve tem uma garrafa no baú. Não, senhor, não vou precisar da do Shreve vendi o pasto de Benjy e posso morrer em Harvard Caddy disse nas cavernas e grutas do mar jogando suavemente ao sabor das marés porque Harvard soa tão bem dezesseis hectares não é um preço alto por uma coisa que soa tão bem. Um belo som morto vamos trocar o pasto de Benjy por um belo som morto. (FAULKNER, 2017, p.178-179)

O fluxo de consciência de Quentin Compson apresenta quase sempre diálogos familiares com seu pai ou com sua irmã. Os três momentos mencionados acima ocorrem ao longo do dia em que Quentin comete suicídio, ao fim de seu primeiro ano estudando em Harvard. Esses fluxos de consciência evidenciam a construção neurótica do personagem, atormentado pela transgressão moral apresentada pelo personagem de Candace Compson, sua irmã, e pela ausência de rigor atribuída a seu pai, associado por Quentin ao declínio final da família. Se Quentin rememora e deseja transformar o passado a todo o tempo, um descompasso entre sujeito e exigências da cultura característico do funcionamento das neuroses, isto ocorre parcialmente pela determinação política que se estabelece em uma sociedade sobre o que se deve desejar, sobre como se conduzir. Esta é a projeção do problema do governo sobre a subjetividade. A valorização do conceito de *La noblesse oblige* por parte

de Quentin pelo qual ele inclusive justifica uma amizade com um colega de Harvard (FAULKNER, 2017, p.94) evidencia a influência do poder sobre como se governam as pessoas em sua vida privada: é preciso não somente ser um nobre, mas agir como um. Quentin sequer é um nobre, mas a apropriação desse significante serve para que imaginariamente se obtenha uma parte do todo que é representado pelo Norte e conduzido como desejo mimético do Sul.

Freud inicia *Mal-Estar na Cultura* a partir de uma discussão sobre o “sentimento oceânico” (FREUD, 1969, p.90), partilhado por uma significativa parte da humanidade como consequência da crença religiosa, propulsora desta sensação de unicidade com um mundo que é potencialmente disruptivo das mais diversas formas. Há, na religião, a garantia de que “uma Providência cuidadosa velará por sua vida e o compensará, numa existência futura, de quaisquer frustrações que tenha experimentado aqui” (FREUD, 1969, p.92). Esta esperança, representada a partir da “figura de um pai ilimitadamente engrandecido” (FREUD, 1969, p.92), deve funcionar de forma paliativa à vida que “é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis” (FREUD, 1969, p.93). Assim, a religião constitui-se como um “derivativo poderoso” (FREUD, 1969, p.93), uma consequência comum da organização cultural, considerando suas diferentes formações em locais distintos e seu comum caráter totêmico, estrutural em termos morais.

Sigmund Freud nota, sobre a infelicidade humana:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: do nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. (FREUD, 1969, p.95)

A “fonte social” (FREUD, 1969, p.105) do sofrimento é aquela testemunhada nas mais diversas organizações culturais, capazes de coincidir o inacreditável progresso técnico com adoecimento perene, aos quais muitas vezes servem um ao outro, como evidenciado pelos dispositivos de controle e alienação da sociedade industrial. A civilização tem como operatória fundamental a “substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade” (FREUD, 1969, p.115), intuito verificado, por exemplo, na interdição do incesto estabelecida pela metáfora paterna apresentada por Lacan, o *Nome-do-pai*, capaz de evidenciar ao sujeito a importância de um limite em prol do estabelecimento de uma organização social que deverá ser civilizada. Essa “primeira exigência da civilização” (FREUD, 1969, p.116) que institui o sujeito de Lacan como um sujeito faltoso demonstra a associação entre subjetivação e

socialização que funciona como causadora de sofrimento psíquico nas sociedades modernas.

*O Som e a Fúria*, bem como a obra de William Faulkner de modo geral, está inserido em um movimento artístico nascido no modernismo que é a literatura gótica do sul dos Estados Unidos, comumente tratado por *Southern Gothic*. Este conceito demanda uma definição sobre a posição ocupada pelo Sul. Em *A Companion to the Literature and Culture of the American South* (2004), publicado por Richard Gray e Owen Robinson, Gray posiciona o Sul como antítese do Norte, uma entidade que está sempre próxima e também sempre em uma posição marginal ao modelo civilizatório do Norte. A marginalização nesse contexto é essencial: “os sulistas sempre demonstraram como resposta viável ao sentimento de marginalização a construção a partir de margens, o enraizamento de um pensamento no sentido de ser destituído de poder e diferente” (GRAY, 2004, p.7). Essa inadequação fundamental para a estruturação da identidade do Sul pode inclusive ser apropriada pela indústria cultural e transformada em algo acessível por meio das lutas:

Filmes como *Driving Miss Daisy*; *Doc Hollywood*; *O Brother, Where Art Thou?*; ou propagandas para whiskey *Jack Daniels*, nos dizem que o Sul está registrado na percepção popular e comercializado como um outro desejado, uma potencial e comprável liberação das pressões da vida e do trabalho em um mundo governado pelas novas tecnologias e pelo capital internacional. (GRAY, 2004, p.8)

O contexto vivido por Faulkner exhibe um Sul que ainda está retraído no contexto dos Estados Unidos, vivo como uma memória em meio ao projeto nacional do Norte, agora um artefato cultural que é inclusive reproduzido e posto à venda pelo capitalismo. Neste processo de esquecimento e acomodação se insere a literatura de Faulkner, capaz de representar o senso de falta de futuro tão caro a uma identidade regional que está identificada primordialmente como um eixo de resistência à extensa vitória político-cultural do Norte. Allan Lloyd Smith nota: “O gótico, no entanto, trata do retorno do passado, do recalado e negado, do segredo enterrado que subverte e corroi o presente, o que quer que a cultura não queira saber ou admitir, não queira ou não ouse contar a si mesma.” (LLOYD SMITH, 2004, p.1). O gótico serve como um marco de conflito, considerando sua capacidade de identificar um mal-estar cultural e convertê-lo em expressão artística. A estética da literatura gótica é compreendida por Howard L. Malchow como “uma linguagem de pânico, de ansiedade irracional” (MALCHOW, 1996, p.4). O pânico em questão é um contraponto fundamental à idealização do Sul anterior à derrota na Guerra de Secessão que se fundamenta pela denegação de repressivas estruturas de socialização e do racismo.

Essa idealização é corroborada por *O Nascimento de uma Nação* (1915) de D.W. Griffith. O filme localiza o Sul como um centro de resistência ao poder opressivo do Norte por

meio da valorização de um passado glorioso que foi perdido e também pela violência contra a diferença. O medo orienta esses dois processos e é um afeto fundamental na produção do filme, como evidenciado pelo pavor que é causado pela ideia do casamento interracial, aprovado ficcionalmente em forma de lei por Silas Lynch, político negro que serve como principal antagonista da obra. A dissonância entre a representação da situação racial e o que se via na política dos Estados Unidos é vista, por exemplo, no tardio encerramento da segregação racial em escolas públicas nos Estados Unidos a partir da decisão da Suprema Corte sobre o caso *Brown v. Board of Education* (1954) que afetou todos os estados do Sul. Como solução ao poder pervasivo do Norte, o filme apresenta a *Ku Klux Klan*, que mata Silas Lynch e executa uma ação ostensiva que impede o voto de eleitores negros durante as eleições. O *Nascimento de uma Nação* recusa a representação dócil ou desejável do Sul feita a partir do olhar do Norte, mas recorre a um extremismo racista incapaz até de se contentar com a conciliação do conflito racial gerida no consenso entre Republicanos e Democratas por quase um século.

O *Southern Gothic* de Faulkner produz uma representação do Sul que não está limitada ao resgate violento e ressentido do passado, ou à banalização de algumas de suas idiossincrasias, mas que expressa o horror e o desamparo que estão contidos em uma representação fantasmagórica do Sul por parte dos dispositivos do poder. Esse mal-estar é enfatizado pela impossibilidade do futuro em *O Som e a Fúria*, destacada por Jean-Paul Sartre em *Sobre O som e a fúria: temporalidade na obra de Faulkner*, o posfácio do livro. Sartre nota que “a metafísica de Faulkner é uma metafísica do tempo” (SARTRE, 2017, p.364) em que “nada acontece, tudo aconteceu” (SARTRE, 2017, p.366), de modo que o futuro está interdito pelo passado que não se encerra e retorna de forma obsessiva. Em *Requiem for a Nun* (1951), Faulkner retorna a este sentimento: “O passado nunca está morto. Não é sequer passado” (FAULKNER, 2012, p.74). Diagnosticar esse terreno de desamparo que resulta da força do passado é fundamental para que se crie uma estética do Sul que recuse a representação apresentada pelo poder e que então se torna uma verdade através dos dispositivos, capaz de limitar a região a um conceito instigante e ao mesmo tempo retrógrado. É fundamental para Faulkner expor o imobilismo sociológico que surge como resultado da modernidade e então desta representação hegemônica, que criam o “mundo que morre de velhice e o nosso sufocamento” (SARTRE, 2017, p.373). Sartre apresenta ressalvas ao esvaziamento do futuro em Faulkner, ainda que este o faça como uma crítica, no sentido da disputa por esse futuro que o poder pretende controlar:

Mesmo se a realidade humana não tenha mais nada ‘diante’ de si, mesmo se ela ‘fechou sua conta’, sua existência ainda é determinada por essa ‘antecipação de si mesma’. A perda de toda esperança, por exemplo, não exclui a realidade humana de suas possibilidades, ela é simplesmente uma maneira especial de estar em relação a essas próprias possibilidades. (HEIDEGGER, 2012 apud SARTRE, 2017)

A relação de Quentin com o tempo é simbolizada na obra por meio de um relógio que pertenceu ao seu avô e que lhe é entregue por seu pai. Quentin narra no seu primeiro parágrafo:

Era o relógio de meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo o seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios. (FAULKNER, 2017, p.79)

Quentin lida com esse relógio a partir de sua impassível continuidade: mesmo que o quebre, o tique-taque ainda funciona normalmente e continua sinalizando a passagem do tempo. O tempo é um dispositivo crucial no contexto do capitalismo quando se considera a partilha da experiência humana que é feita na subjetivação para que possa ser principalmente produtiva. A dobra do tempo em função da produtividade o torna uma variação do progresso. Através da narração não-linear e do fluxo de consciência, por exemplo, Faulkner desarticula a compreensão de um tempo progressivo que é mobilizada pela modernidade, observada por exemplo nas etapas para o crescimento de Walt Rostow (1961), os estágios que deveriam ser trilhados para que os países atingissem o seu auge, a era do consumo em massa, que significa aqui uma espécie de fim da história acessado em virtude da perfectibilidade da razão científica. O *final feliz*, recurso literário característico de romances como *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen ou *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, expressa a ideia burguesa do futuro como um bom lugar que pode ser alcançado a partir dos métodos corretos. A presunção desse lugar final em termos metafísicos vista em Austen, Brontë e Rostow, deriva da difusão da ideia de que a sociedade burguesa é uma entidade que encontra fim em si mesma, na qual os problemas da sociedade humana, da condição humana, foram e poderão ser solucionados pela aliança entre a técnica científica e as produções capitalistas, não existindo portanto conflito evidente ou futuro alternativo a ser trilhado. A ideia de final feliz é, neste contexto, uma elaboração da governamentalidade expressa no dispositivo da literatura para que se cumpra a “verdade estética” (ADORNO, 1991, p.77) da indústria cultural, a da ausência de conflito. Marco de contraconduta literária em relação à ilusão de perfectibilidade desta sociedade de controle é visto na distopia de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo*

(1932), que apresenta um Estado administrativo sem quaisquer limites em termos do que pode impor à sua população, auxiliado pela técnica científica em um modo de produção capitalista que, em nome do progresso, almeja a perfectibilidade de sua sociedade.

O relógio condensa parte significativa da relação entre Quentin e seu pai. Seu pai dessubstancializa o relógio de sua significação cultural ao pedir para Quentin que o use para esquecer do tempo, enquanto a relação de Quentin com o passado evidencia a relação fixa feita entre passagem do tempo e desamparo, representada na venda do pasto de Benjy – e os séculos de história da família Compson que estão inconscientemente atribuídos a ele – em troca de alguns anos de faculdade em Harvard. Essa desigualdade entre os dois termos evidencia o posicionamento representacional do Norte como o final do progresso a ser empreendido pelo Sul. O tempo, um recurso estético amplamente utilizado na narrativa, é quebrado no momento do suicídio de Quentin, em que todo o desgaste atribuído a esse significante não pode significar mais nada.

A presença do binômio *Mississippi* ou *Massachusetts* nos fluxos de consciência de Quentin expressa a inadequação do protagonista do capítulo, que representa uma diferença a ser solucionada pela governamentalidade do Norte. A redenção da família Compson se torna possível pelo sucesso em *Massachusetts*. *Massachusetts* é nesse contexto o desejo mimético do *Mississippi*, a partir da compreensão de Jacques Lacan sobre o processo de subjetivação em *O estádio do espelho como formador da função do Eu* (1949). Lacan usa a metáfora do espelho para trazer ênfase sobre o caráter especular desse processo, feito a partir de uma relação com o outro ao lado que apresenta uma *Gestalt*, uma boa forma, que será vestida pelo sujeito como uma “armadura enfim assumida de uma identidade alienante” (LACAN, 1998, p.100). O sujeito assume, portanto, uma imagem baseada no desejo pelo desejo do Outro, compreendido aqui como a ordem simbólica e como ela se codifica sobre a população, sobre os outros ao lado que expressam a verdade desse Grande Outro. Em termos de *O Som e a Fúria*, a política reside justamente na apresentação dessa boa forma a ser incorporada. Disso que se trata a representação: produzir sentidos e condutas que tornam *Massachusetts* o marco final do progresso e *Mississippi* o lugar da falta em relação à modernidade. Essa travessia é feita na venda do pasto favorito de Benjy e no envio de Quentin para Harvard.

O funcionamento do fluxo de consciência na escrita de William Faulkner guarda semelhanças com os sonhos e devaneios, estudados por Sigmund Freud em *A interpretação dos sonhos* (1899) e *Escritores criativos e seus devaneios* (1908). Freud nota, nos respectivos textos:

Os sonhos são atos psíquicos tão importantes quanto quaisquer outros; sua força propulsora é, na totalidade dos casos, um desejo que busca realizar-se; o fato de não serem reconhecíveis como desejos, bem como suas múltiplas peculiaridades e absurdos, devem-se à influência da censura psíquica a que foram submetidos durante o processo de sua formação; à parte a necessidade de fugir a essa censura, outros fatores que contribuíram para sua formação foram a exigência de condensação de seu material psíquico, a consideração a sua representabilidade em imagens sensoriais e – embora não invariavelmente – a demanda que a estrutura do sonho possua uma fachada racional e inteligível. (FREUD, 1969, p.489)

Não posso ignorar a relação entre as fantasias e os sonhos. Nossos sonhos noturnos nada mais são do que fantasias dessa espécie, como podemos demonstrar pela interpretação dos sonhos. A linguagem, com sua inigualável sabedoria, há muito lançou luz sobre a natureza básica dos sonhos, denominando de devaneios as etéreas criações da fantasia. Se, apesar desse indício, geralmente permanece obscuro o significado de nossos sonhos, isto é por causa da circunstância de que à noite também surgem em nós desejos de que nos envergonhamos, têm de ser ocultos de nós mesmos, e foram consequentemente recalçados, empurrados para o inconsciente. Tais desejos recalçados e seus derivados só podem ser expressos de forma muito distorcida. Depois que os trabalhos científicos conseguiram elucidar o fator de *distorção onírica*, foi fácil constatar que os sonhos noturnos são realizações de desejos, da mesma forma que os devaneios – as fantasias que todos conhecemos tão bem. (FREUD, 1969, p.154)

O sonho e o devaneio são, portanto, manifestações do inconsciente, formas pelas quais um desejo recalçado pelo Eu pode retornar à consciência mesmo que enfrente os limites da censura psíquica. Freud nota em *A interpretação dos sonhos* que o aparelho psíquico comumente opera em um sentido *progressivo*, em que estímulos sensoriais ou memórias que aparecem ao pólo perceptivo são convertidos em ação no pólo motor. Também existe um sentido *regressivo* pelo qual o aparelho psíquico pode operar, em que estes estímulos e memórias se transformam em representações ainda mais potentes por meio da livre associação, como se observa nos sonhos, nos devaneios e em processos de “rememoração deliberada” (FREUD, 1969, p.497), fundamentais para a construção do personagem de Quentin e que demonstram o caráter ingovernável do inconsciente que escapa no fluxo de consciência. Esses diferentes contextos se assemelham naquilo que anima o brincar infantil, como evidenciado por Freud em *Escritores criativos e seus devaneios*: uma resistência possibilitada pela fantasia que recusa e transforma o que é apresentado como realidade.

Ao posicionar o fluxo de consciência como indissociável ao personagem de Quentin, Faulkner traz atenção ao que é apresentado pelo aforismo de Lacan no *Seminário 14: A lógica do fantasma* (1967): “eu não digo mesmo ‘a política é o inconsciente’, mas simplesmente ‘o inconsciente é a política!’” (LACAN, 2008, p.350). O inconsciente é igualado à política pois existe um processo fundamentalmente político que funda o sujeito do inconsciente (□), a apresentação da metáfora paterna que faz “a instauração do sujeito pelo significante” (LACAN, 1998, p.270) que estrutura o inconsciente como uma linguagem a partir da aparição

do significante-mestre do Nome-do-Pai que exerce uma substituição na idealização do falo para a criança, anteriormente como o que a criança poderia representar em relação à mãe e posteriormente na imaginação do pai como detentor do falo, tornado “Ideal do Eu” (LACAN, 1999, p.201). O inconsciente estruturado como uma linguagem mobiliza, para além dessa metáfora fundante, o desejo como processo metonímico iniciado ao fim do Complexo, em que se trata de sempre estar substituindo significantes ao passo que não é possível obter a completude imaginária em nenhuma relação, em nenhum objeto. O caráter político deste processo é encontrado na imposição de uma lei fundamental ao sujeito, a lei do limite operada em prol do contrato social, assim como na determinação de um sujeito da falta que precisa sempre desejar sem nunca conseguir tamponar esta falta imaginária e fundante, característica de um modo de fazer-sujeito fundamentado no capitalismo moderno.

O inconsciente é nesse sentido constituído de historicidade, sendo “parte do discurso concreto enquanto transindividual” (LACAN, 1992, p.123). O inconsciente é compreendido aqui como “este monólogo supostamente interior” (LACAN, 1985, p.132) que “está em perfeita continuidade com o diálogo exterior” (LACAN, 1985, p.132), sendo portanto um produto cultural, “o discurso do Outro” (LACAN, 1985, p.132) instituído a partir da imersão do sujeito no registro simbólico. A adoção do conceito de *noblesse oblige* e a dualidade entre *Massachusetts e Mississippi* vistos a partir da perspectiva de Quentin podem chamar atenção para como este discurso do Outro se presentifica na subjetivação do homem do Sul, no qual um ideal particularmente iluminista de desenvolvimento até a perfectibilidade posiciona o Norte como o que deve ser desejado para que o Sul se torne aquilo que ainda não é. O inconsciente é a política porque nele se situa uma dialética da governamentalidade e do que há de ingovernável. A política é capaz de determinar um sujeito faltoso que irá utilizar do desejo em forma metonímica para tamponar uma falta imaginária, mas também existe o que escapa pelo fluxo de consciência e que portanto estranha o funcionamento desse desejo.

A percepção ilusória de que há um lugar que deve ser alcançado de forma ascendente é observada por Naeem Inayatullah e David Blaney em *International Relations and the Problem of Difference* (2004) quando tratam do encaixe da teoria da modernização na teoria de relações internacionais e como isso serve à denegação do problema da diferença. A teoria da modernização “projeta como natural e universal uma sequência de desenvolvimentos pela qual todas as sociedades e culturas devem passar” (BLANEY; INAYATULLAH, 2004, p.94), tornando a transição à modernidade como um processo de evolução. O sistema internacional é tomado como pré-moderno por princípio, processo solucionado pelo Estado moderno,

dispositivo fundamental nos termos da condução das condutas. Blaney e Inayatullah notam que “a modernização dentro dos Estados se torna o antídoto para a anarquia, o meio para pacificar o sistema internacional” (BLANEY; INAYATULLAH, 2004, p.104). A teoria da modernização supõe um binômio tradição-modernidade solucionado pelo desenvolvimento a partir do cânone do Ocidente, em que os não-assemelhados constituem uma diferença a ser governamentalizada. Esse binômio é observado em *O Som e a Fúria* pela distância civilizacional que inconscientemente se assume existir entre o Sul e o Norte: esse é um processo político, evidenciado no romance de Faulkner.

O fluxo de consciência confere caráter polissêmico à realidade e com isso desloca a função de dispositivo da literatura, de aparelho normalizador da vida. O fluxo de consciência, contrariamente, localiza o conflito em *O Som e a Fúria*. O terceiro capítulo, narrado por Jason Compson IV, não conta com nenhum momento de livre associação inconsciente, sendo uma narrativa sóbria e sucinta sobre a relação do personagem com sua família, agora contextualizada no ápice de sua decadência no ano de 1928. Jason não compartilha do desamparo de Quentin, de modo que sua inadequação ao mundo pode, imaginariamente, ser corrigida através de algumas mudanças, como a internação de Benjy em um hospício; bem como o desligamento de todos os personagens negros em função de servidão, ainda que não consiga fazer uma refeição sem essa dimensão exploratória; ou pelo eventual sucesso no mercado especulatório de algodão. Essa ilusão é justamente o que é ambicionado pelos dispositivos de poder do capitalismo, como a indústria cultural, como um livro ao modo de *Jane Eyre*. A alienação de Jason é conhecida por meio de segmentos como os seguintes, vistos no intervalo de duas páginas:

Primeiro abri a carta dela e tirei o cheque. Bem coisa de mulher, mesmo. Seis dias de atraso. Depois querem convencer os homens de que elas são capazes de cuidar de uma firma. Queria ver quanto tempo ia durar uma firma se o dono dela achasse que o primeiro dia do mês era o dia seis. Depois, quando o banco mandasse o extrato, ela ia querer saber por que o salário só foi depositado no dia seis. Esse tipo de coisa nunca passa pela cabeça de uma mulher. (FAULKNER, 2017, p.194)

Mais ou menos nessa hora Earl começou a gritar com Job, por isso guardei as cartas e fui tentar fazê-lo se mexer um pouco. Este país precisa é de mão de obra branca. Esses negros vagabundos tinham que passar fome uns dois anos pra eles verem a vida boa que estão levando. (FAULKNER, 2017, p.195)

“É perda de tempo”, eu digo. “Algodão é coisa de especulador. Eles enrolam os fazendeiros, fazem os trouxas produzirem uma safra bem grande, mas depois quem fatura no mercado são eles. E o fazendeiro só ganha uma queimadura de sol na nuca e uma corcunda nas costas. O Sujeito que sua a camisa para plantar algodão só ganha o suficiente pra não morrer de fome”, eu digo. “Se ele faz uma colheita grande, não paga o trabalho de colher; se a colheita é pequena, nem vale a pena pôr na descaroçadeira. E tudo isso pra quê? Pra que um bando de judeus lá do Leste, não que eu esteja falando mal de quem é da religião judaica”, eu digo. “Já conheci judeus que eram bons cidadãos. Quem sabe você mesmo não é”, eu digo. (FAULKNER,

2017, p.195)

Tais momentos mostram a reprodução de clichês que atendem os interesses do poder, considerando que estes tomam um problema estrutural como uma questão local, decorrente das más-intenções e incapacidades de alguns estratos indesejados. Essa é uma ironia direta em relação ao posicionamento liberal da sociedade como uma soma das individualidades: Jason, convencido disso, só pode culpar o outro ao lado pelos seus revezes. Jason, sendo o primeiro assalariado da família, compensa muitas de suas insatisfações na brutalidade de suas relações familiares, especialmente com seu irmão Benjy, sua cunhada Quentin e aqueles que estão integrados à família Compson em um vínculo de servidão como Dilsey, a narradora do último capítulo. Jason toma uma série de atitudes sádicas e drásticas, como a apropriação indébita dos depósitos mensais feitos a Quentin por Candace, e como a queima de ingressos que não usaria para o circo e que Luster, filho de Dilsey, havia pedido. O dia que narra, como ocorre na divisão de capítulos da narrativa, é encerrado com a apreensão por parte de Quentin do dinheiro roubado e sua subsequente fuga na qual Jason não consegue alcançá-la, sendo ainda interrompido por um telegrama que sinaliza a queda dos seus investimentos em algodão. Seu último parágrafo:

E eu só queria vinte e quatro horas sem nenhum desses judeus desgraçados de Nova York me dizendo o que vai acontecer. Eu não quero tirar a sorte grande; isso é chamariz para pegar jogador metido a esperto. Eu só quero uma oportunidade de conseguir meu dinheiro de volta. E depois disso, podem trazer para cá todos os negros da cidade e um hospício inteiro e dois deles podem dormir na minha cama e mais um ocupar meu lugar à mesa também. (FAULKNER, 2017, p.268)

Este último parágrafo contrasta com o posicionamento de Jason ao longo de todo o capítulo, considerando suas recorrentes críticas à população negra e ao seu irmão doente Benjy, castrado por ele e eventualmente internado em um hospital psiquiátrico em Jackson, uma das instituições mais fundamentais para a modernidade por usar a técnica científica da medicina para diferenciar os normais e os anormais em prol da gestão da população, como estudado por Michel Foucault em *O Nascimento da Clínica* (1963). O fracasso de Jason torna viável a aproximação com estes grupos que são posicionados por ele e pela civilização como indesejáveis, o que evidencia a efemeridade de valores que são transmitidos por meio do poder e então encarnados nestes sujeitos que são sobretudo seres da produtividade. Essa mudança no discurso de Jason evidencia mais ainda o declínio de sua família quando se considera a centralidade da temática racial nos Estados Unidos do início do século XX, expressada por exemplo na criação da ciência das Relações Internacionais:

O que é essa coisa chamada Relações Internacionais nos países de língua inglesa além do estudo sobre como comandar o mundo a partir de posições de poder? Em outros lugares, em outros tempos, isso poderia significar uma outra coisa, mas dentro

desses Estados que possuíam a influência - em oposição àqueles que não tinham - foi um pouco mais do que a racionalização do exercício do poder pelas nações dominantes sobre as mais fracas. Não existia ciência das Relações Internacionais. [...] A disciplina em questão era uma ideologia de controle. (COX, 2016, p.23)

A criação da disciplina de Relações Internacionais evidencia o caráter estratégico do dispositivo, uma extensão do poder capaz de manipular a correlação de forças ao criar um saber que regulará determinado tema, neste caso o problema da linha de cor global. Articulação de dispositivo menos sutil é vista no livro de sucesso *The Rising Tide of Color Against White World-Supremacy* (1920), apreciado em *O Grande Gatsby* (1925) através de outro nome por Tom Buchanan, um rico homem do Sul com menos em comum com Jason Compson IV do que com seus antepassados. Robert Vitalis menciona em *White World, Black Power Politics* (2015) a ação das instituições acadêmicas norte-americanas em relação às questões da linha de cor nos Estados Unidos, como o texto *Against the Yellow Peril* (1923) publicado na *Foreign Affairs*, décadas antes conhecida como *Journal of Race Development*, bem como o artigo *The War as a Suggestion of Manifest Destiny* (1898) publicado na *American Academy of Political and Social Science* por Harry Huntington Powers. Powers utiliza a interface acadêmica para propor a guerra como a consequência natural de um povo inatamente superior aos demais, honrado pelo destino manifesto:

Como um povo próspero, podemos não medir nosso poder de forma precisa, mas existem poucas razões para acreditar que devemos subestimá-lo ou sermos tímidos em nossa asserção. O processo pelo qual nossa população foi selecionada foi desde o início fortemente tendencioso ao espírito de inquietação e aventura. A menos que eu esteja completamente enganado, nossa experiência nacional não foi do tipo que desenvolve medos ou escrúpulos necessários para conter o espírito de uma agressão futura que pareça promover os nossos interesses ou gratificar nossa ambição. Sem dúvida, usaremos nossa sagacidade disponível para determinar a maneira, a hora e o lugar, e certamente existirão ocasiões suficientes para o exercício dela, mas nosso propósito não mudará. Nós queremos a Terra, não conscientemente ou como um programa formulado, mas instintivamente, com um desejo que é muito profundo para a consciência, muito constante e muito regular até para ser questionado ou pensado. (POWERS, 1898, p.8)

Esse lugar onipotente da branquitude fundamental nos processos políticos da modernidade e que inclusive motiva a ética do destino manifesto é prova da existência da linha de cor apresentada por Du Bois e também da operação de dispositivos que permitem esse posicionamento do branco frente ao não-branco. Faulkner desconstrói esse lugar, endossado por romances e pela disciplina de Relações Internacionais, pela crítica social aos Estados Unidos que culmina no declínio de uma família aristocrática do Sul. O Sul é justamente o lugar em que as contradições sociológicas dos brancos se apresentam de forma mais intensa, como apontado por Du Bois (1903):

Nunca devemos nos esquecer de que o sistema econômico hoje vigente no Sul, que sucedeu o antigo regime, não é o mesmo sistema existente em regiões industriais

consolidadas, como o norte dos Estados Unidos, a Inglaterra ou a França, onde há sindicatos, leis restritivas, regimentos comerciais escritos e tácitos e uma longa experiência obtida na prática. Em vez disso, o que se tem é uma cópia da Inglaterra do início do século XIX, antes da regulamentação do trabalho fabril — a Inglaterra que causava desprezo entre os pensadores e despertou a ira de Carlyle. O centro do império que saiu das mãos dos cavalheiros sulistas em 1865 — em parte pela força bruta, em parte por sua própria petulância — nunca mais foi devolvido a eles. Foi passado para os homens que vieram conduzir a exploração industrial do Novo Sul — filhos de brancos pobres com uma sede redobrada de riqueza e poder, ianques avarentos e imigrantes inescrupulosos. Foi nas mãos desses homens que os trabalhadores sulistas caíram, tanto os brancos como os negros; e essa é sua ruína. Por esses operários, os novos capitães da indústria não sentem amor nem ódio; eles não são vistos com empatia nem de forma romantizada; é uma simples questão de dólares e dividendos. Sob um sistema como esse, todo trabalhador está condenado a sofrer. Nem mesmo os brancos são ainda inteligentes, prudentes e bem treinados a ponto de conseguirem se resguardar do avanço do capital organizado. As consequências, também entre eles, são longas horas de expediente, baixos salários, trabalho infantil e falta de proteção contra a usura e a exploração. (DU BOIS, 2021, p.213)

O último capítulo de *O Som e a Fúria* não é narrado por nenhum personagem em específico, mas posiciona em Dilsey Gibson em destaque, a matriarca dos empregados que são explorados pela família Compson. Dilsey contrasta com a família Compson ao longo da obra em termos de estabilidade e de honestidade. Ela nota, em uma conversa com seu filho Luster: “Pois vou te dizer uma coisa, seu moleque, você tem o mesmo sangue ruim dos Compson” (FAULKNER, 2017, p.280). A narração feita em terceira-pessoa serve para que sejam adicionadas camadas descritivas sobre personagens e ambientes que são fundamentais para a estética de desamparo do *Southern Gothic*, como na elaboração sobre o quarto de Quentin, a filha de Candace nomeada a partir de seu irmão, mais uma sinalização sobre a recorrência do passado na obra:

Elas entraram. Não era um quarto de moça. Não era um quarto de ninguém, e o leve odor de cosméticos baratos e os poucos objetos femininos e outras tentativas grosseiras e inúteis de torná-lo feminino tinham apenas o efeito de deixá-lo ainda mais anônimo, emprestando-lhe aquele ar morto e estereotipado de transitoriedade dos quartos de bordéis. A cama não fora desfeita. Havia no chão uma calcinha suja, de seda barata, de um tom de rosa um pouco excessivo, e um pé de meia pendia de uma gaveta da cômoda semiaberta. (FAULKNER, 2017, p.287)

Este último capítulo é situado em um domingo de Páscoa celebrado pela família Gibson e por Benjy em uma igreja frequentada por cidadãos negros, um significante de distinção racial que foi tão caro à família Compson nos seus séculos de história. No contexto do Sul retratado em *O Som e a Fúria* e estudado por Du Bois em *As Almas do Povo Negro*, a igreja serve como mantenedora do “assustador fosso da linha de cor” (DU BOIS, 2021, p.133), produtora de uma separação “tão completa e profunda que impede totalmente nas relações raciais qualquer coisa parecida com uma formação solidária e coletiva” (DU BOIS, 2021, p.133). A igreja, ainda que possa funcionar como um significante da segregação, é uma instituição fundamental para que

uma população destituída dos direitos mais básicos possa ser absorvida pela cultura em um formato hierarquizante, no qual essa instituição dociliza o sujeito atomizado. O posicionamento da igreja como “o centro social da vida dos negros nos Estados Unidos” (DU BOIS, 2021, p.236) não deve ser dissociado da demanda do poder pelo racalque do caráter conflituoso da cultura. Du Bois nota que o sujeito negro norte-americano, especialmente aquele que habita o Sul, é forçado à forja de uma autodefesa em que “a paciência, a humildade e a habilidade devem substituir a impulsividade, a autoafirmação e a coragem” (DU BOIS, 2021, p.245), valores tornados acessíveis por meio da ética protestante. O contraste entre a violência vivida e o papel que deve ser encarnado para um convívio social básico resultam no que Du Bois conceitua como *dupla-consciência*:

Depois dos egípcios e indianos, dos gregos e dos romanos, dos teutos e dos mongóis, o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e dotado de clarividência neste mundo americano — um mundo que não lhe deixa tomar uma verdadeira consciência de si mesmo e que lhe permite ver a si mesmo apenas através da revelação do outro mundo. É uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena. O indivíduo sente sua dualidade — é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio. (DU BOIS, 2021, p.21)

A dupla-consciência é um resultado do embate entre a cultura e seus dispositivos e a condição degradante do sujeito posto em uma relação análoga à colonialidade em seu próprio país. Estes sujeitos estão “encurralados entre as armas que lhes apontamos e esses tremendos impulsos, esses desejos de matar que surgem do fundo de seu coração e que nem sempre reconhecem: porque não é a sua violência, é a nossa, invertida, que cresce e os despedaça” (SARTRE, 2022, p.12). Em um contexto no qual “a loucura homicida é o inconsciente coletivo dos colonizados” (SARTRE, 2022, p.12) torna-se evidente a função estratégica de dispositivos como a igreja e a literatura, ainda que estes possam ser subvertidos. James Baldwin em *Notas de um filho nativo* (1955) identifica lacunas essenciais no “romance de protesto” (BALDWIN, 2014, p.39), na forma em que problemas sociais são tratados por ficções como *A Cabana do Pai Tomás* (1852) e *Filho nativo* (1961), obras separadas por mais de um século e que apresentam em comum, segundo Baldwin (2014), o recobrimento de dinâmicas estruturais que produziram estes sujeitos e também o esvaziamento de suas subjetividades. Isto funciona para que, em termos de James Baldwin, o sujeito negro se torne americano, processo ocorrido “naquele momento em que ele rejeita todos os outros laços, todas as outras histórias, e adota o traje da sua terra adotiva” (BALDWIN, 2014, p.55), um processo de alienação de si próprio. *A Cabana do Pai Tomás*, escrito pela abolicionista branca

Harriet Beecher Stowe, apresentou severas violências da escravidão em um momento que os Estados Unidos aprovaram a *Lei do Escravo Fugitivo* (1850), mas serviu para a associação de uma tolerância excessiva associada ao sujeito negro que fundamentalmente o desumaniza, o coloca em um lugar de subalternidade, além de também servir para a abertura da possibilidade de um dono de escravos com compaixão. *A Cabana do Pai Tomás* é um “catálogo de violências” (BALDWIN, 2014, p.40) que pouco explora estas violências em termos sociológicos, recalçando tal brutalidade por meio do sentimentalismo e da resistência permanente de Tomás. *Filho Nativo*, feito pelo escritor negro Richard Wright, tem como enredo uma série de crimes cometidos por Bigger, um jovem negro em situação de alta vulnerabilidade em Chicago, que atingem seu ápice com o assassinato de uma mulher branca que leva Bigger a julgamento. Baldwin nota que Bigger representa ao longo da narrativa “o mal, o pecado e o sofrimento que somos instigados a rejeitar” (BALDWIN, 2014, p.69) em uma sociedade que parte do pressuposto que “o negro, para tornar-se verdadeiramente humano e aceitável, deveria antes de mais nada se tornar semelhante a nós” (BALDWIN, 2014, p.71). Ainda que Bigger incorpore estes sentimentos típicos de uma situação de violenta desigualdade, Baldwin identifica a narrativa pela “ausência de qualquer manifestação da vida dos negros como uma realidade grupal persistente e complexa” (BALDWIN, 2014, p.66), de forma que “Bigger é para nós tão desconhecido ao final de sua trajetória quanto era no começo; mais notável ainda, não sabemos quase nada sobre a dinâmica social que, somos levados a acreditar, o gerou” (BALDWIN, 2014, p.61). Baldwin nota que Bigger “não tem nenhuma relação perceptível consigo mesmo, com sua própria vida, sua gente, nem com quaisquer outras pessoas – é sob esse aspecto, talvez, que ele é mais profundamente americano – (BALDWIN, 2014, p.61)”. É fundamental para a indústria cultural a apresentação de personagens como Bigger, em que sua violência parece mais uma particularidade do que uma consequência sociológica. Isso serve para que persista a denegação do problema da diferença através do romance, assim como ocorre no dispositivo da disciplina de Relações Internacionais.

Observa-se no interior do romance de protesto criticado por James Baldwin o seu caráter normalizador e portanto alienante que serve ao recalque da desigualdade racial no contexto dos Estados Unidos. Baldwin nota:

Pois ainda que demos as mãos no alto dessa montanha, a guerra lá embaixo continua. A guerra continua longe de nós, no calor, no horror e na dor da vida real, em que todos os homens são traídos pela ganância, pela culpa, pela sede de sangue e em que ninguém tem as mãos limpas. Nossa boa vontade, em cujo poder transformador confiamos, é fraca, desprovida de paixão, estridente: suas raízes, quando as examinamos, nos levam de volta a nossos antepassados, que partiam do pressuposto

de que o negro, para tornar-se verdadeiramente humano e acetável, deveria antes de mais nada tornar-se semelhante a nós. Aceito esse pressuposto, só resta ao negro norte-americano consentir na anulação de sua própria personalidade, na distorção e degradação de sua própria experiência, entregando-se às forças que reduzem a pessoa ao anonimato e que se manifestam a cada dia em todo este mundo cada vez mais tenebroso. (BALDWIN, 2014, p.70-71)

O dispositivo do romance, bem como a disciplina de Relações Internacionais, pode servir à atenuação do problema da diferença por meio de um final feliz dentro da estrutura social que motiva a existência dessas diferenças. A denegação do problema da diferença o acentua, tornando a diferença subalterna e então adaptável ao projeto homogêneo da sociedade burguesa. Em *Go Tell It on the Mountain*, James Baldwin traz ênfase a uma série de dissonâncias que evidenciam a impossibilidade dessa homogeneidade difundida pela indústria cultural, seja pelo tensionamento entre sexualidade adolescente e religião, por tratar ressentimento em relação à figura de autoridade ou por evidenciar como mesmo Nova York, que serve no senso comum como idealização do lugar final do desenvolvimento prometido pela estrutura da teoria da modernização, não é o lugar em que a discriminação racial se encerra ou que a vida pode melhorar. Elizabeth, Florence e Gabriel, personagens que fazem parte da família de John Grimes, o personagem principal, notam como no Sul não há nenhuma promessa e assim se vive, enquanto o Norte apresenta a esperança que não se concretiza, desilusão evidenciada pela condição dos cidadãos negros que fizeram parte do intenso fluxo migratório do Sul ao Norte após o fim da escravidão no país. Baldwin desconstrói, portanto, o otimismo burguês que é difundido por meio dos dispositivos, que é positivado pelo ato político que é representar.

É importante considerar que existem diferenças nas posições em que escrevem Joan Didion, William Faulkner e James Baldwin. Em *O que é um autor* (1969), Michel Foucault nota como a *função-autor* como “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p.274). A designação de autoria “é o resultado de uma operação complexa que constrói um ser de razão chamado autor” (FOUCAULT, 2001, p.276). A definição de um autor é “apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam” (FOUCAULT, 2001, p.277). Esse processo que atribui ideias e pessoas serve também a uma função de controle, sendo possível identificar e controlar aqueles discursos considerados subversivos. A função-autor é, portanto, um produto da governamentalidade que limita o discurso, a “figura ideológica pela qual se afasta a proliferação do sentido” (FOUCAULT, 2001, p.288). O afastamento da proliferação do sentido

serve para que um sentido seja entregue: esse é o interesse da indústria cultural destacado por Theodor Adorno.

Foucault (2001) nota que a função-autor é exercida na cisão entre o escritor real e o locutor fictício: o autor está nessa distância. Esse intervalo é particularmente longo quando se considera o trabalho de Joan Didion, em comparação às obras de William Faulkner e James Baldwin. Didion está situada em uma posição de observadora, uma espectadora com algumas descrições e outros questionamentos sobre a renúncia sociológica vista em São Francisco. Seus apontamentos são primordialmente sobre as situações analisadas e menos sobre os contextos nas quais essas situações estão inseridas. Os textos de Faulkner e Baldwin apresentam um autor com menos autoridade para falar sobre alguém ou apresentar um contexto, mas precisamente um autor que está muito fragmentado para que possa fazer uma apresentação sobre um fenômeno social. O fluxo de consciência evidencia o caráter fragmentado daquele que escreve e, com isso, mostra o que não pôde ser conduzido, o que há de ingovernável frente à governamentalidade. A literatura modernista norte-americana abordada neste trabalho é, portanto, um meio para que se sejam acessadas as contradições sociais escondidas pela sociedade por meio de seus dispositivos, como a disciplina de Relações Internacionais.

## 5. Considerações finais

Esse trabalho apresentou a análise de romances como um meio para compreender o internacional moderno que denega suas desigualdades estruturantes por meio do dispositivo da teoria de Relações Internacionais. Esse dispositivo denega as desigualdades estruturantes por meio da separação entre dentro e fora dos Estados, pela homogeneização do percurso material e cronológico a ser feito pelos Estados a partir da teoria da modernização e pela demarcação de uma fronteira disciplinar que propicia o cerceamento do horizonte discursivo sobre o campo das Relações Internacionais. A linha de cor vista na relação entre *Jane Eyre* e *Bertha Mason* é a mesma linha de cor que anima o trabalho acadêmico sobre Relações Internacionais revisitado por Robert Vitalis em *White World Order, Black Power Politics* (2015). Analisar o romance serve, portanto, para observar como estão dispostas as relações de poder que são fundamentais também na estruturação do dispositivo das Relações Internacionais. A separação disciplinar entre romance e Relações Internacionais, bem como a existente entre literatura e política, serve à manipulação restritiva do campo dos discursos, permeados pelos saberes hegemônicos transmitidos pelo poder. A ausência de conflito como “verdade estética” (ADORNO, 1991, p.77) não descreve somente o funcionamento da indústria cultural, como também do dispositivo das Relações Internacionais.

É necessário notar como o romance não é somente um dispositivo de governamentalidade, como também um meio de contraconduta. Ainda que a sociedade de governo e o desenvolvimento da indústria cultural tenham convertido a arte em uma técnica reprodutiva baseada no convencimento de verdades, seu caráter ingovernável não desaparece, como evidenciado por *Madame Bovary* (1856), *O urinol* (1917) e *O som e a fúria* (1929). Essas obras, situadas na modernidade capitalista, deslocam os sentidos que são entregues pelo poder e então recusam a verdade estética da indústria cultural e do dispositivo das Relações Internacionais, a que nega os conflitos em prol da apresentação de um mundo perfectível. O governo, ainda que se apresente nas mais diversas dimensões da vida moderna, faz parte das três profissões impossíveis apontadas por Sigmund Freud em *Análise terminável e interminável* (1937), junto com psicanalisar e educar. Sua impossibilidade está justamente na resistência que se apresenta em qualquer desenvolvimento da aplicação das relações de poder, como um recurso à não-condução, e que sinaliza portanto o caráter inalcançável desses processos. O governo, exercido por meio da condução de condutas, está situado na relação entre sujeito e sociedade: o governo de si mesmo o torna civilizado, portanto adequado dentro

do ordenamento social. Configura-se, na sociedade moderna capitalista, uma crise do governo estabelecido depois da transição entre poder pastoral e Estado administrativo causado pelo enfraquecimento da função simbólica do limite que vetava o acesso ao gozo, agora ilusoriamente tornado acessível por meio das criações da aletosfera. O romance é, nesse sentido, não somente um meio para o exercício do governo, mas também um meio de contraconduta essencial em termos da localização dos laços sociais que circulam e então para o mapeamento das relações de poder, especialmente no momento histórico atual em que o mestre se torna o capital. O desenvolvimento desse deslocamento apontado por Jacques Lacan em *O avesso da psicanálise* (1969-1970) produz o agravamento das modalidades de sofrimento psíquico no mundo que se considera por civilizado, já notadas por Sigmund Freud em *O mal-estar na cultura* (1930), além do desenvolvimento de novas formas de sofrimento que são tão atuais quanto a escrita desse trabalho, marcadas pela impossibilidade do acesso ao gozo que é prometido por meio dos bens de consumo criados na aliança entre ciência e produção capitalista.

A exploração dos romances não é de forma alguma exaustiva, mas eles apresentam em seu horizonte discursivo – sejam produções da governamentalidade ou da contraconduta – tópicos que transbordam à delimitação do estudo do internacional para o dispositivo das Relações Internacionais. O potencial da interseção entre política e literatura é notado por Jacques Rancière em *Política da Literatura* (2007) através do conceito de *petrificação* das palavras no texto: as palavras “carregam sobre seus corpos o testemunho de sua história” (RANCIÈRE, 2007, p.117) e então são capazes de “fazer aparecer o universo da realidade como um imenso tecido de signos que carregam escrita a história de um período, de uma civilização ou de uma sociedade” (RANCIÈRE, 2007, p.117). O que está escrito em um texto evidencia as condutas, os limites e as verdades de uma determinada sociedade em um certo período de tempo, o que só pode servir para o enriquecimento do estudo das Relações Internacionais. A interdisciplinaridade é, nesse sentido, um meio para que sejam compreendidas as nuances dos dispositivos do poder, sempre inseridos em relações de força a partir de uma perspectiva estratégica. Através de uma perspectiva interdisciplinar, é possível analisar as interações entre as particularidades discursivas dos dispositivos: o dispositivo do romance e o dispositivo das Relações Internacionais se encontram por qual motivo? Por isso os dispositivos são relacionais, heterogêneos: a rede de relações dos dispositivos torna possível a articulação estratégica do conhecimento que será transmitido à população, o principal objeto deste dispositivo de condução de condutas que é o Estado. Assim, conclui-se que o estudo de romances é significativo para a análise de problemas que atravessam e

constituem o internacional, como a questão da linha de cor e as consequências da subjetivação no contexto da modernidade capitalista.

## 6. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **The culture industry**: selected essays on mass culture. New York: Routledge, 1991.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARMSTRONG, Nancy. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. *In: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. São Paulo: José Olympio, 2019.
- A Woman of Paris. **Direção** de Charles Chaplin. **Produção** de Charles Chaplin Productions. **Los Angeles**: United Artists, 1923.
- BALDWIN, James. **Go Tell It On The Mountain**. Londres: Penguin Books, 2001.
- BALDWIN, James. **Notas de um filho nativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Rio Grande do Sul: Editora Zouk, 2012.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.
- BLANEY, David; INNAYATULLAH, Naheem. **International Relations and the Problem of Difference**. Londres: Routledge, 2003.
- BLEIKER, Roland. **Aesthetics and world politics**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.
- BRETON, André. **Les Manifestes du Surréalisme**. Paris: Editions du Sagittaire, 1946.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Harlow: Pearson Education, 1983.
- BUELL, Raymond Leslie. Against the Yellow Peril. **Foreign Affairs**, Nova York, vol.2, n.2, p.295-309, dezembro de 1923. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/20028293>. Acesso em 4 de março de 2025.
- COX, Michael. A Brief Guide to the Writings of E.H. Carr. *In: The Twenty Years' crisis, 1919-1939*: reissued with a new preface from Michael Cox. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- DIDION, Joan. **Slouching Towards Bethlehem**. Londres: 4th estate, 2017.
- DUCHAMP, Marcel. **Fontaine**. 1917. Urinol de porcelana branca girado em 45° e assinado com R.Mutt.

- DU BOIS, W.E.B. **As Almas do Povo Negro**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- DUNN, Kevin C. Historical Representations. In: **Qualitative Methods in International Relations: a Pluralist Guide**. KLOTZ, Audie; PRAKASH, Deepa. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.
- FAULKNER, William. **O Som e a Fúria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FAULKNER, William. **Requiem for a Nun**. Raleigh: Reprint, 2012.
- FITZGERALD, Francis Scott. **O Grande Gatsby**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica**. São Paulo: Forense Universitária, 1994.
- FOUCAULT, Michel. The Confessions of the Flesh. In **Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings**, 1980: pp. 194-228.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Organização de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969. 21v.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e seus devaneios. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Organização de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969. 21v.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Organização de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969. 21v.
- FREUD, Sigmund. Mal-estar na civilização. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Organização de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969. 21v.
- GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

- GRAY, Richard. Writing Southern Cultures. In: **A companion to the literature and culture of the American South**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2004.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.
- LACAN, Jacques. **Estou falando com as paredes**: conversas na Capela de Sainte-Anne. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. **Radiofonia**. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- LACAN, Jacques. **Seminário 2**: o Eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. **Seminário 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. **Seminário 14**: a lógica do fantasma. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.
- LACAN, Jacques. **Seminário 17**: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LLOYD SMITH, Allan. **American Gothic Fiction**: an introduction. Nova York e Londres: Continuum, 2004.
- LUKÁCS, Gyorgy. O romance como epopéia burguesa”. In CHASIN, J. (org.), **Ensaio Ad Hominem, Tomo II – Música e Literatura**. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.
- MALCHOW, Howard L. **Gothic images of race in nineteenth century Britain**. Palo Alto: Stanford University Press, 1996.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.
- MARCUSE, Herbert. **O Homem Unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada.
- MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MCMULLEN, James. **Idealism, protest, and the Tale of Genji**: the Confucianism of Kumazawa Banzan (1619-1691). New York: Clarendon Press, 1999.
- O Nascimento de uma Nação. **Direção** de D.W. Griffith. **Produção** de David W. Griffith Corp. **Los Angeles**: Epoch Producing Co., 1915.

POWERS, Harry Huntington. The War as a Suggestion of Manifest Destiny. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, Nova York, vol.12, p.173-193, setembro de 1898. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/1009629>. Acesso em 4 de março de 2025.

RANCIÈRE, Jacques. **Politique de la Littérature**. Paris: Éditions Galilée, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Sobre O som e a fúria**: temporalidade na obra de Faulkner. In: STOWE, Beecher Harriet. **Cabana do Pai Tomás**. São Paulo: Lafonte, 2020.

THOMPSON, Hunter. **Medo e Delírio em Las Vegas**. Rio Grande do Sul: L&PM, 2018.

VITALIS, Robert. **White Order, Black Power Politics**. Ithaca: Cornell University Press, 2015.

WRIGHT, Richard. **Filho nativo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.