

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

AUGUSTO DARDE

**UM PINTOR DA VIDA MODERNA  
EM *LA CARTE ET LE TERRITOIRE*,  
DE MICHEL HOUELLEBECQ**

Porto Alegre  
2013

AUGUSTO DARDE

**UM PINTOR DA VIDA MODERNA  
EM *LA CARTE ET LE TERRITOIRE*,  
DE MICHEL HOUELLEBECQ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial à obtenção do grau de  
Licenciatura em Letras pela Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul.

Professora Orientadora: Dra. Beatriz Cerisara Gil

Porto Alegre  
2013

AUGUSTO DARDE

**UM PINTOR DA VIDA MODERNA EM *LA CARTE ET LE TERRITOIRE*,  
DE MICHEL HOUELLEBECQ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial à obtenção do grau de  
Licenciatura em Letras pela Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul.

Professora Orientadora: Dra. Beatriz Cerisara Gil

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Professora Orientadora: Beatriz Cerisara Gil

---

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

---

Antônio Barros de Brito Junior

## AGRADECIMENTOS

*Ou o que seria meu discurso de finalização da graduação*

### POA

Começo a agradecer à minha orientadora Beatriz, pela receptividade, paciência, disponibilidade e pelos inspirados diálogos literários da metade da graduação pra cá. Foi em 2010, com as *Mémoires* de Chateaubriand, que encontrei uma identificação com a pesquisa. Obrigado também à Rosa Graça pela orientação em questões de FLE, sempre disponível, sempre atrás de oportunidades para o aluno apaixonado pela língua francesa. Agradeço à minha amada Laís, pelo companheirismo, pela paciência e pelo olhar impecável. Aos Alves, Medeiros e Meister, obrigado. Um *merci beaucoup* à *Alliance Française Porto Alegre*, pela oportunidade de participar de dois lindos Festivais da Canção, em um deles me presenteando com a realização de um sonho antigo. Agradeço também ao poeta e professor Paulo Seben, que muito bem me orientou em questões de escansão. Agradeço à professora Rita Lenira, por me inserir nas discussões sobre pós-estruturalismo e modernidade. Foi em alguma Teoria Literária que adotei Baudelaire para muitos apontamentos no curso, na vida, e aqui está ele em meu TCC. Agradeço também à professora Sandra Maggio, que ministrou a melhor disciplina de meu curso – Estudo de Autor: James Joyce. Além do acolhimento e da notável simpatia em ambiente anglófono, as aulas estruturaram bastante meus conhecimentos em século XX. Agradeço às colegas e amigas de sempre Joice e Paula. Agradeço ao Carlos, *gauche* do baixo; à querida Mari, uma de minhas primeiras alunas de FLE; ao Jupiter Apple, pela inspiração e pela inesquecível lasanha ao *curry*; ao Otávio, eterno colega de quarto, leitor de Houellebecq; aos queridos colegas do Francês; à Escola Sapiens e a todos meus alunos, por acreditarem em meu trabalho.

### LAJ

Agradeço ao meu pai e à minha mãe, um artista e uma professora, que me inspiraram com seu belo olhar em relação ao mundo. A toda minha família, composta também por Ívi, Maurício, Bruna, Pi, Guto e Rejane. Obrigado pelo apoio incondicional. Aos meus amigos-irmãos-bandas Paulinho, Martin, Gabriel, Dou, Bocão, Seco, Diogo, Ramon, Junior, Kika, Alemão, Bünecker, Cris, Gui, Guilherme, Lê. Amo todos vocês, obrigado por tudo que compartilhamos até aqui.

*« Et, peintre fier de mon génie,  
Je savourais dans mon tableau  
L'enivrante monotonie  
Du métal, du marbre et de l'eau. »*

*(De Rêve parisien – Les fleurs du mal – Baudelaire)*

## RESUMO

Em várias entrevistas ou aparecimentos midiáticos, Michel Houellebecq é aproximado de um fazer literário característico do século XIX. Neste trabalho, analiso possíveis marcas que fomentem tais afirmações no mais recente romance do autor, “O mapa e o território”. Num primeiro momento, empreendo um estudo da obra e seus elementos constitutivos, levantando aspectos de tradição e contemporaneidade. Na segunda parte, aproximo o livro de Houellebecq do texto “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire. Por fim, proponho uma breve reflexão a respeito das equivalências contempladas.

**Palavras-chave:** Houellebecq. Modernidade. Mímesis.

## RÉSUMÉ

Dans de plusieurs entretiens ou des participations à des émissions de télévision, Michel Houellebecq est approché d'une caractéristique littéraire du XIX<sup>me</sup> siècle. Dans ce travail, j'analyse les marques qui peuvent donner compte de ces affirmations d'après le plus récent roman de l'auteur, « La carte et le territoire ». D'abord, j'entreprends une étude de l'oeuvre et de ses éléments constitutifs, en remarquant des aspects de tradition et de contemporanéité. Ensuite, je situe côte à côte le livre d'Houellebecq et le texte « Le peintre de la vie moderne », de Charles Baudelaire. Pour finir, je propose une brève réflexion à propos des équivalences contemplées.

**Mots-clé :** Houellebecq. Modernité. Mimèsis.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1 PRIMEIRA PARTE: LA CARTE ET LE TERRITOIRE .....</b>	<b>10</b>
1.1 A estrutura, o espaço e o enredo.....	11
1.1.1 Primeira parte.....	13
1.1.2 Segunda parte.....	18
1.1.3 Terceira parte.....	24
1.1.4 Epílogo.....	28
1.2 O tempo, o gênero e o narrador.....	32
1.3 O narrador e os personagens.....	35
<b>2 SEGUNDA PARTE: LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE.....</b>	<b>39</b>
2.1 Jed Martin: um pintor da vida moderna.....	45
2.2 As modernidades de La carte et le territoire.....	49
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>59</b>



## INTRODUÇÃO

Ao ser questionado sobre ser reacionário (SILVA, 2011, p. 119), o escritor Michel Houellebecq responde: “Não exatamente, digamos conservador. Eu não gosto que se mude aquilo que está funcionando bem. Reacionário é alguém que crê que se pode voltar para trás, mas isso não acontece nunca na vida.” Em outra entrevista, diz:

Represento, certamente, uma ruptura em relação à literatura francesa do século XX; mas de forma alguma uma ruptura no que se refere à totalidade do passado literário. A maioria das minhas referências, em realidade, dizem respeito ao século XIX, que me parece de uma energia criativa e de um talento excepcionais. Essa rejeição do século XX não me incomoda nem um pouco; afinal de contas, estamos por deixá-lo para trás. Gostaria muito, ao contrário, de figurar como um precursor do século XXI (SILVA, 2000).

Partidário de uma literatura com posicionamentos, *com ideias*, estas no sentido do escritor intelectual, aquele que, com sua obra, traz perspectivas ideológicas sobre o mundo e reflexões que possam guiar ou desencadear ações na realidade, Michel Houellebecq é constantemente aproximado de um fazer literário característico do século XIX. Sua recusa ao século XX pode ser explicada na expressão *arte pela arte*, ótica formalista bastante disseminada no último século, que acabaria colaborando para deixar a literatura, como propõe Todorov (2012), “em perigo”. Evidentemente, tais caracterizações dos séculos são bastante simplistas, demandam uma observação que sublinhe maior relatividade e complexidade, embora seja possível afirmar, para fins didáticos, que a literatura sofreu, no século XX, profundos *coups* de formalismo, de busca das possibilidades do estético, em detrimento de uma mimesis, “como se a recusa em ver a arte e a literatura subjugadas à ideologia acarretasse necessariamente a ruptura definitiva entre a literatura e o pensamento” (TODOROV, 2012, p. 70), conseqüentemente, entre a obra e o mundo.

Houellebecq é um escritor polêmico. É interessante observar que a polêmica nasce justamente em função dos posicionamentos e opiniões sobre o mundo presentes em sua obra; a polêmica em seus livros é possível porque há uma boa parcela do mundo real presente neles. Traduzido em mais de 60 países, autor de cinco romances, também poeta, diretor de cinema e ensaísta, Michel Houellebecq é um dos mais conhecidos autores da literatura contemporânea francesa. Seus romances, aproximados da literatura pós-moderna, seja a nível formal ou pela

escolha temática, apresentam também aspectos de uma clássica prosa romanesca ou, como já foi sugerido mais amplamente, de um fazer literário característico do século XIX.

Meu trabalho buscará levantar mais sistematicamente no romance “O mapa e o território” alguns aspectos que poderiam justificar tais qualidades de “século XIX” atribuídas ao autor em diversas entrevistas e críticas, além de averiguar, como consequência desse primário esforço, possíveis marcas de contemporaneidade em sua escrita. Na primeira parte, apresentarei a obra em questão, analisando o enredo, sua estrutura narrativa e alguns apontamentos sobre o narrador, o espaço, o tempo e os personagens, desde já trazendo alguns elementos constitutivos de fazeres literários de épocas distintas. Na segunda parte, realizarei a principal aproximação de Houellebecq em relação ao século XIX, a partir da obra “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire, onde o poeta expõe sua teoria da modernidade e da arte moderna. Por fim, irei propor uma reflexão a respeito do que Houellebecq considera “aquilo que está funcionando bem” e que, ao mesmo tempo, leva-o a qualificar a si mesmo como um “conservador”, ao lado do seu desejo de figurar como “um precursor do século XXI”.

## 1 PRIMEIRA PARTE: LA CARTE ET LE TERRITOIRE

“O mapa e o território” é o quinto e mais recente romance de Michel Houellebecq, lançado na França em setembro de 2010. Agraciado com o *prix Goncourt* no mesmo ano, dois meses após sua publicação, o livro traz um panorama cultural da sociedade ocidental do final do século XX e das primeiras décadas do século XXI, reflexão que se engendra oscilando constantemente entre a atmosfera privada e local do protagonista e um olhar mimético do tempo, do espaço, dos sintomas, da modernidade<sup>1</sup>, do mundo, portanto, que se apresenta a seus olhos.

No livro, Jed Martin, artista francês formado pela *École nationale supérieure des beaux-arts de Paris*, tem uma experiência de revelação estética a caminho do enterro de sua avó paterna. Ao observar um mapa de rotas *Michelin Départements* em uma loja de conveniência nos acostamentos da *autoroute A20*, considera o objeto magnífico, rico em emoção e sentido:

A essência da modernidade, da apreensão científica e técnica do mundo, aí se encontrava misturada à essência da vida animal. O desenho era complexo e belo, de uma claridade absoluta, utilizando apenas um código restrito de cores. Mas em cada uma das aldeias, dos vilarejos, representados de acordo com sua importância, era possível sentir a palpitação, o apelo de dezenas de vidas humanas, de dezenas ou de centenas de almas - umas prometidas à condenação, e outras, à vida eterna (HOUELLEBECQ, 2010, p. 54).<sup>2</sup>

O protagonista do livro passará os seis meses seguintes capturando imagens dos mapas *Michelin* em diversos ângulos e perspectivas. A partir de um convite de seus antigos colegas de curso, resolve participar de uma exposição coletiva. Na ocasião, uma bela mulher observa suas fotos. Martin apresenta-se como o fotógrafo. Coincidentemente, Olga Sheremoyova trabalha no serviço de comunicação da *Michelin France*.

É graças ao *affaire* com Olga – uma das cinco mais belas mulheres de Paris (ibidem, p. 75), segundo a versão fictícia do escritor Frédéric Beigbeder – que Jed passará a frequentar os ambientes da alta sociedade parisiense: *vernissages*, *avants-premières*, *cocktails littéraires*, sobretudo eventos relacionados ao círculo midiático e artístico francês. Também por intermédio

---

<sup>1</sup> Conceito a ser aprofundado na segunda parte do presente trabalho.

<sup>2</sup> Todos os trechos de *La carte et le territoire*, de Houellebecq e, mais adiante, de *Le peintre de la vie moderne*, de Baudelaire, foram traduzidos do francês por mim. Quando em expressões traduzidas, mantive os grifos do original.

de Olga, que facilmente convence seu diretor, o protagonista realizará a primeira exposição individual em um prédio das organizações *Michelin*, na bem localizada *avenue de Berteuil*.

Um mês após a exposição, Marilyn, a jovem assessora de comunicação contratada por Olga, traz ao escritório de Jed um levantamento das críticas da imprensa, concluindo: “Excelente. Temos todo mundo” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 88). Em seguida, o narrador traça o lugar da obra de Martin:

(...) pela primeira vez em realidade, na França, desde Jean-Jacques Rousseau, o campo tornara-se novamente *tendência*. O fato, do qual a sociedade francesa pareceu ter brutalmente tomado consciência, deu-se pelo intermédio de seus principais jornais e revistas, nas semanas que seguiram a abertura da exposição de Jed. E o mapa Michelin, objeto utilitário, despercebido por excelência, tornou-se, no decorrer das mesmas semanas, o veículo privilegiado de iniciação àquilo que *Libération* chamaria sem escrúpulos de “a magia do local” (HOUELLEBECQ, 2010, p 90).

É este o momento definitivo do lançamento de Jed no *métier* de artista, mesmo que outro caminho profissional não tenha feito parte dos horizontes do protagonista antes do sucesso, mesmo que personagens e narrador evoquem com frequência uma série de questionamentos a respeito das muitas instâncias que podem definir o indivíduo artista. “O mapa e o território” é um texto com evidentes marcas de uma tradicional prosa romanesca, dada sua linearidade e estrutura *início-meio-fim*, e constatadas nítidas características do gênero *Bildungsroman*<sup>3</sup>, na instância em que acompanha o percurso de maturação (desenvolvimento moral, psicológico, social, físico) e os diversos ciclos de criação de um homem que consagra sua vida à produção estética.

## 1.1 A estrutura, o espaço e o enredo

O livro, de 428 páginas, divide-se em três partes e um epílogo, assim definidos, além de uma introdução sem demarcações que, neste trabalho, será por convenção chamada *Prólogo*. Se é

---

<sup>3</sup> O protótipo do “romance de formação”, encontrado em Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, de Goethe, define-se fundamentalmente por um “indivíduo particular que, vivenciando as mais diferentes experiências, aspira ao desenvolvimento pleno de suas potencialidades (artísticas, existenciais, intelectuais etc.) e a uma integração harmônica e fecunda com a sociedade a que pertence” (MAZZARI, 1999, p. 72). Não pretendo, no meu trabalho, uma análise exaustiva do Bildungsroman, nem tampouco um rigor comparativo em relação ao livro de Houellebecq: observar os traços do romance de formação na prosa contemporânea de “O mapa e o território” visará, sobretudo, auxiliar na compreensão de seu enredo e na tentativa de, mais adiante, dar conta da complexidade de seu gênero.

dado ao leitor identificar claramente o início, o meio e o fim do enredo – substancialmente estruturado sobre o decorrer da vida e da obra do protagonista –, o autor opta por alguns mecanismos que, com mais densidade num primeiro momento do livro, deslocam sua linearidade temporal.

“O mapa e o território” inicia no período em que o protagonista experimenta um bloqueio em relação ao seu terceiro ciclo criativo. Para o quadro em andamento, “Damien Hirst e Jeff Koons discutindo sobre o mercado da arte”, o artista enfrenta problemas com a representação pictórica de Koons:

Ele possuía fotografias de Koons só, em companhia de Roman Abramovitch, Madonna, Barack Obama, Bono, Warren Buffett, Bill Gates... Nenhuma chegava a expressar o que quer que fosse da personalidade de Koons, a transcender essa aparência de vendedor de conversíveis Chevrolet (HOUELLEBECQ, 2010, p 10).

O prólogo, dividido em quatro capítulos não numerados, apresenta Jed, um pintor há dez anos instalado em seu *atelier d'artiste* no XIII<sup>e</sup> *arrondissement* de Paris, às proximidades da *place d'Italie* e do *boulevard Vincent-Auriol*. Nessas 22 páginas, o leitor contempla uma redundante e pacata realidade do personagem. No único capítulo em analepse do prólogo, relata-se o ano anterior, quando ocorre um problema com o sistema de aquecimento do apartamento. Jed, após várias tentativas frustradas, tem êxito em contatar um serviço de encanamento nas proximidades do Natal. Retornando ao presente, o protagonista constata nova irregularidade no mecanismo, uma das poucas inquietações além do *réveillon de Noël* com o pai, seu compromisso anual.

Esboçando, em discurso indireto livre, o círculo profissional da fotografia e da arte através de experiências do protagonista até o dado momento da sua vida, o prólogo também descreve ambientes e locomoções de Jed, como o percurso até a casa do pai em Raincy, em seguida até um asilo – quando Jean-Pierre Martin toma a decisão de deixar a antiga casa da família –, além de abordar uma das ceias em um restaurante, diálogo onde é situado o enredo:

“Preparo uma exposição pessoal na primavera”, anunciou finalmente. “Enfim, isso leva algum tempo. Franz, meu galerista, gostaria de um escritor para o catálogo. Pensou em Houellebecq.

–Michel Houellebecq?

–Tu conheces?”, perguntou Jed, surpreso. Jamais suporia que seu pai ainda pudesse se interessar por qualquer produção cultural.

“Há uma pequena biblioteca no asilo. Li dois de seus romances. Parece-me um bom autor. É agradável de ler, e tem uma visão suficientemente justa da sociedade. Ele te respondeu?”

–Não, ainda não...” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 23).

Na madrugada após a janta, Jed acorda sobressaltado: a temperatura no *atelier* é sufocante; o barulho do aquecedor o acordara. Entre o ingênuo desejo de encontrar o *Croate* que fizera o conserto e a frustração de constatar mais defeitos em “Damien Hirst e Jeff Koons discutindo sobre o mercado da arte”, o artista decide destruir a obra. Esse momento será retomado no início da segunda parte do livro.

### *1.1.1 Primeira parte*

Composta de 88 páginas divididas em 11 capítulos marcados por números romanos – estilo de numeração que se repetirá nas partes seguintes –, a primeira parte de “O mapa e o território” inicia apresentando os primeiros anos da vida de Jed Martin, assumindo então uma linearidade romanesca que não será abandonada no desdobramento completo da obra, salvo em breves analepses e prolepses que se mostram, sobretudo, a serviço do enredo.

Na primeira página dessa parte, o leitor é apresentado ao prelúdio do percurso de Jed no fazer artístico, desde cedo se destacando da maioria das crianças no olhar e na prática pictóricos:

Jed não mais lembrava de quando começara a desenhar. (...) A única certeza é de que começara desenhando flores. (...) Nas quartas-feiras à tarde geralmente, e algumas vezes nos domingos, ele conhecera momentos de êxtase, só, no jardim ensolarado, enquanto a *baby-sitter* telefonava para o namorado daquele momento. Vanessa tinha dezoito anos, estava no primeiro ano de economia na universidade de Saint-Denis/Villetaneuse, e durante muito tempo foi a única testemunha de seus ensaios artísticos. Ela achava seus desenhos bonitos, dizia com sinceridade, e algumas vezes lhe lançava olhares perplexos. Os pequenos garotos desenhavam monstros sanguinários, insígnias nazis e aviões de guerra (ou, os mais avançados entre eles, gatos e pênis), raramente flores (HOUELLEBECQ, 2010, p 35).

Características de um romance de formação também se evidenciam aí; além de explorar o olhar do protagonista, seus primeiros passos em relação ao futuro *métier*, o narrador apresenta, no decorrer da primeira parte, a estrutura familiar, seus personagens, as influências literárias, os passeios e os ambientes que serão importantes em seu desenvolvimento. Jed Martin é filho único de uma família abastada. O pai, Jean-Pierre Martin, é um arquiteto de sucesso. Anne, a mãe,

suicidou-se alguns dias antes do seu sétimo aniversário. Não obstante a natureza trágica do acontecimento, o impacto sobre Jed não é diretamente observado pelo narrador. A visível misantropia do protagonista, a sua dificuldade de comunicação com o pai e com as pessoas em geral, aspectos de seu perfil que serão uma constante até o fim de sua vida – e do livro – não são esclarecidos, e tampouco representam uma busca na história. Tendo o leitor a oportunidade de testemunhar momentos e dados da formação geral de Jed Martin, é desde já importante ressaltar que os *porquês* de sua estrutura psíquica e moral, apesar dos notáveis ecos de romance de formação na obra, são facultados às múltiplas possibilidades de interpretação.

No arranjo interno de todos os capítulos de “O mapa e o território”, é apontada uma última característica de estrutura textual. Trata-se de uma divisão de parágrafos diferenciada, marcada por espaço duplo entre um e outro. No trecho a seguir, o primeiro bloco de texto conclui um relato sobre a condição familiar e profissional de Jean-Pierre Martin, enquanto o segundo retoma o protagonista:

Ele era o *chef* de uma família descomposta, e não considerava possibilidade alguma de recomposição. Ganhava bastante dinheiro: PDG de uma empresa de construção, era especializado na realização de estações balneárias *clefs en main*; tinha clientes em Portugal, nas Maldivias, em Santo Domingo.

Deste período, Jed conservava seus cadernos, os quais continham a integralidade de seus desenhos da época, e tudo isso se esvaía suavemente, sem pressa (o papel não era de muito boa qualidade, nem os lápis), isso podia durar dois ou três séculos ainda (HOUELLEBECQ, 2010, p. 37).

De uma forma geral, essa divisão de parágrafos ocorre nos momentos em que se dão as referidas analepses e prolepses, além de separar os fluxos textuais que deslocam do protagonista o olhar narrativo. Esse item de diagramação tem por função, então, a organização do enredo enquanto representação da mudança de foco do narrador.

Também na primeira parte do livro, o leitor é apresentado a três ciclos criativos de Jed Martin. O primeiro, ainda na adolescência, dois anos antes de entrar na *Beaux-arts de Paris*, configura a substituição do desenho pela fotografia. Tendo encontrado uma antiga câmera fotográfica no sótão da casa de seu avô, ele “ficara fascinado por esse objeto *préhistorique*, pesado, estranho, mas de uma qualidade de fabricação excepcional” (HOUELLEBECQ, 2010, p 40). Assim, definiu-se o ciclo que ocuparia a quase totalidade de seus estudos artísticos:

(...) a fotografia sistemática dos objetos manufaturados do mundo. Ele procedia em seu quarto, geralmente com uma iluminação natural. As pastas, os revólveres, as agendas, os cartuchos de tinta, os garfos: nada escapava de sua ambição enciclopédica, que pretendia constituir um catálogo exaustivo dos objetos de fabricação humana na idade industrial (HOUELLEBECQ, 2010, p. 40-41).

Seu *dossier* de admissão, intitulado “Trezentas fotos de quinquilharia”, testemunhava uma surpreendente maturidade estética, de acordo com os examinadores da instituição.

À sua diplomação, seguiu-se a instalação no *atelier* do XIII<sup>e</sup> *arrondissement*, a incentivo do pai: “Tu vais ter necessidade de ver pessoas, de ter contatos. Além disso, pode-se dizer que é um investimento, o mercado está em baixa neste momento” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 45). Escassos, os serviços de sua iniciação no mercado profissional da fotografia também levaram a uma triste constatação:

Compreendeu que havia rompido com a fotografia de objetos – ao menos no plano artístico. Como se o fato de fotografar esses objetos em um objetivo puramente profissional, comercial, invalidasse toda possibilidade de utilizá-los em um projeto criador (HOUELLEBECQ, 2010, p. 52).

Tal evidência mergulhou Jed em um período de depressão leve, que começaria a ser superado a partir do telefonema do pai, anunciando a morte de sua avó: na viagem a caminho do enterro, Jed se deparou com os mapas *Michelin*.

O percurso de Jed Martin é detalhado com mais profundidade sobretudo a partir de sua exposição coletiva com os antigos colegas da *Beaux-arts de Paris*. É aí que as analepses e prolepses em discurso indireto, que dominavam a narração da primeira parte do livro, serão substituídas pelos vários capítulos com a presença de discurso direto, consequência de seu encontro com Olga e outros personagens dos círculos midiáticos e artísticos.

O segundo ciclo criativo de Jed inspira o nome do livro, sendo o conceito central da obra. O presente trabalho buscará mais à frente justificar a afirmação; por ora, consideremos a importância do ciclo das fotografias de mapas como o lançamento do protagonista no mercado artístico, sobretudo em seu próprio país, momento em que se torna materialmente autônomo e publicamente reconhecido. Em uma reunião com Patrick Forestier, diretor da *Michelin*, é formalizada a parceria entre artista e empresa. Tendo Jed informado que não possuía galerista, o diretor, já o pressupondo, propôs:



–Poderíamos trabalhar na concepção de um site onde você apresentasse seus trabalhos e os colocasse diretamente à venda. Naturalmente, o site possuiria seu nome, a Michelin não seria mencionada em parte alguma. Creio que seja melhor você mesmo se encarregar da realização das tiragens. Em compensação, podemos perfeitamente nos encarregar da logística e da remessa.

–De acordo (HOUELLEBECQ, 2010, p. 92).

Um outro ponto de cunho capitalista deveria ser definido: o preço das obras. Cada tiragem custando-lhe em média 30 euros, Jed decidiu sugerir o item a 200 euros no site. A primeira foto disponível online foi adquirida em menos de 3 horas. Tal evidência demonstrou uma inadequação do preço: “Sondando um pouco, ao final de algumas semanas, estabilizou-se em torno de dois mil euros por um formato 40 x 60” (HOUELLEBECQ, 2010, p 93). Enfim, Jed conhecia seu *preço de mercado*. Do ponto de vista do *Bildungsroman*, o fato representa uma espécie de primeira *integração* de sua obra em relação ao mundo apresentado – isto é, mundo capitalista.

É também na primeira parte do livro que o protagonista conhece o amor. Tendo vivenciado breves experiências afetivas e sexuais nos tempos de estudante, seu romance com Olga Sheremoyova atingiu o status de *relação*; durante seis meses, o jovem casal, já confortavelmente apaziguado na estabilidade profissional, usufruiu dos circuitos turísticos sugeridos pelos guias *Michelin*. Contudo, no café da manhã de uma segunda-feira, após o fim de semana de Pentecostes no castelo *Vault-de-Lugny*, a *petite amie* russa anunciou que voltaria ao seu país de origem.

Ao entrar em seu apartamento, após deixar Olga no aeroporto, Jed compreende que

tudo que constituía, há alguns dias, seu mundo, parecia-lhe de uma vez só completamente vazio. Mapas de rotas e tiragens fotográficas se espalhavam em centenas sobre o chão, e tudo isso não tinha mais sentido algum. (...) Eram meses, anos de trabalho que ele estava prestes a destruir; não teve, entretanto, um segundo de hesitação (HOUELLEBECQ, 2010, p 106).

Mais uma vez invocando o conceito de romance de formação, é relevante sublinhar a experiência amorosa do protagonista estendida ao seu ciclo criativo; a expressão “seu mundo” demonstra a vinculação complexa do artista tanto em relação à sua produção quanto em relação ao próprio mundo físico dado, à realidade, enfim. Cabe observar o lugar de seu envolvimento com Olga no âmbito do reconhecimento material: a funcionária da *Michelin France* foi o intermédio entre a revelação estética de Jed e a parceria mercadológica com a empresa, chegando ao consequente retorno financeiro. Nesse percurso, a ligação do artista com seu segundo ciclo

criativo demonstra três pilares: a revelação estética, a primeira relação amorosa e o êxito mercadológico. No momento em que um desses pilares se desfez – representado pela relação com Olga –, toda a estrutura de seu segundo ciclo criativo chegou ao fim.

Algumas semanas após o cancelamento da parceria com a *Michelin*, Jed deparou-se com um homem que o aguardava na frente de seu prédio: Franz Teller, galerista. Ele havia adquirido um local na *rue Domrémy*, também no *XIII<sup>e</sup> arrondissement*, antes que a área se tornasse mais ou menos da moda. Na primeira conversa, quando o galerista expôs sua intenção de firmar uma parceria com o artista, este disse com franqueza nem mesmo saber se continuaria na arte em geral:

–Você não compreende..., disse pacientemente Franz. “Não é uma forma de arte particular, uma *maneira* que me interessa; é uma personalidade, um olhar sobre o gesto artístico, sobre sua situação na sociedade. Se você viesse amanhã com uma simples folha de papel, arrancada de um caderno com espiral, na qual você tivesse escrito “*Eu nem mesmo sei se vou continuar na arte em geral*”, eu sem hesitar colocaria em exposição essa folha. E, no entanto, não sou um intelectual; mas você me interessa (HOUELLEBECQ, 2010, p. 112).

Em seguida, Franz conduziu Jed até a galeria, apresentando o espaço e tratando de detalhes técnicos. Deixando o galerista, o artista errou vagamente pelas ruas de Paris, sem nenhuma resolução concreta. Foi apenas em uma tarde do mês de novembro, em meio a mais uma de suas vagas caminhadas, que Jed se encontrou defronte ao apartamento que Olga ocupava na *rue Gynemer*. Repetiu “o caminho que havia feito todos os dias durante meses” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 116). Desencadeando uma crise de tristeza, chegando em um Café e inquietando-se com suas lágrimas públicas, o artista acabou em uma loja das tintas *Sennelier*<sup>4</sup>. Ali, adquiriu um estojo de pintura a óleo. Nessas circunstâncias, “produziu-se em sua vida este ‘retorno à pintura’ que deveria ser objeto de tantos comentários” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 118).

O último capítulo da primeira parte do livro, composto por cinco páginas, é um apanhado geral do terceiro ciclo criativo de Jed Martin. Dividido em duas séries, de acordo com a tese do chinês Wong Fu Xin, um de seus estudiosos, o ciclo teve a duração de 10 anos. Diz o ensaísta:

---

<sup>4</sup> Marca tradicional, cujos produtos foram utilizados por pintores como Cézanne e Picasso.

(...) as condições de produção de uma dada sociedade podem ser reconstituídas por meio de um certo número de profissões-tipo, o qual, segundo ele (dado não fundamentado em nenhuma instância), pode ser fixado entre dez e vinte. Na parte numericamente mais importante da série dos “*métiers*”, aquela que os historiadores de arte tomaram por hábito denominar “série dos *métiers* simples”, Jed Martin não representa menos que quarenta e duas profissões-tipo, oferecendo, assim, para o estudo das condições produtivas da sociedade de seu tempo, um espectro de análise particularmente extenso e rico. Os vinte e dois quadros seguintes, focados em confrontos e encontros, classicamente denominados como “série das composições de empresa”, visam a dar uma imagem relacional e dialética do funcionamento da economia no seu todo (HOUELLEBECQ, 2010, p. 120).

Diferentemente dos anteriores, o processo de produção do ciclo da pintura – retratos de personalidades de todos os meios, apanhados no exercício de sua profissão – não é acompanhado em sua linearidade. O que não significa que faça menos parte do enredo: em várias passagens durante todo o livro, inclusive nas páginas que acompanharam os ciclos anteriores, o narrador faz referências aleatórias em analepses e prolepses sobre diferentes quadros e seus conceitos. É com as séries de pintura que Jed Martin se tornará mundialmente reconhecido e um dos mais bem sucedidos artistas de seu tempo.

### *1.1.2 Segunda parte*

Jed acordou em sobressalto perto das oito horas da manhã de 25 de dezembro. O primeiro raio de sol apontava sobre a *place des Alpes*. Encontrou um pano de chão na cozinha, enxugou seu vômito, depois contemplou os detritos pegajosos de “Damien Hirst e Jeff Koons discutindo sobre o mercado da arte”. Franz tinha razão, era tempo de organizar uma exposição, ele andava em círculos há alguns meses, isso começava a influenciar sua disposição (HOUELLEBECQ, 2010, p. 127).

A segunda parte de “O mapa e o território” é a mais extensa do livro: são 142 páginas, divididas em 13 capítulos. Existem aí dois episódios importantes: os encontros com o escritor Michel Houellebecq e o *vernissage* das séries de pinturas de Jed Martin, evento que o lançará no mercado mundial das artes.

Com a ajuda de Frédéric Beigbeder, Jed entra em contato com Houellebecq, a fim de solicitar pessoalmente ao autor que escreva o catálogo de seu *vernissage*. Grande número de páginas da segunda parte do livro é destinado à descrição de vários ambientes com que Jed se depara em suas locomoções, como, por exemplo, os restaurantes e cafés com seus clientes, os aeroportos deslocados dos centros, o *status* da viagem aérea. No entanto, os encontros do protagonista com Michel Houellebecq desempenham um importante papel no enredo: através de

inspirados diálogos, o leitor terá um íntimo acesso às perspectivas estéticas dos dois artistas. Suas discussões, apesar de representarem dois tipos distintos de fazer artístico, não se contrapõem; antes, encenam um processo dialético. Os momentos de estranhamento – não de incomunicabilidade – são dados sobretudo à excentricidade do escritor.

Jed encontra Michel Houellebecq instalado na Irlanda; a versão ficcional do escritor é um amante dos vinhos sul-americanos, acometido por intercalados e repentinos acessos depressivos ou eufóricos, inimigo declarado das ovelhas e maravilhado com a inteligência dos porcos, além de inúmeras outras características verificadas em entrevistas e aparições públicas. Dadas tais evidências, é finalmente clara ao leitor a atribuição do personagem ao real escritor nos momentos em que o narrador se refere ao personagem com dados inegavelmente reais, como na passagem “balbuciou ainda vagamente, como em lembrança de um sonho morto, o autor das *Partículas elementares*” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 146). Referências da mesma natureza ocorrem com o personagem do escritor Frédéric Beigbeder. A composição do espaço de “O mapa e o território” é marcada pela convivência de personagens reais e ficcionais, além da presença de instituições como a *Michelin*, diversos jornais e revistas, emissões da televisão francesa e outras marcas de alcance mundial, todos verificáveis na realidade, ao lado de marcas e personalidades ficcionais, como o serviço de encanamento *Ze Plomb* e o diretor da *Michelin*, Patrick Forestier. Proponho, por ora, que o espaço da obra possui um tênue equilíbrio entre realidade pincelada de ficção e ficção pincelada de realidade.

Tendo Houellebecq perguntado se Jed não temia “*se griller*” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 148) ao solicitar um catálogo do escritor, afirmando ser odiado pela mídia, o pintor explica que não visa o mercado francês, mas o americano: “Quase não há compradores franceses para a arte contemporânea” (ibidem), afirma. Em seguida, o leitor conhece a motivação do artista com sua exposição:

Tenho impressão de que, desde que comecei minha série dos *métiers*, ninguém mais compreende aonde quero chegar com isso. Sob pretexto de que faço pintura sobre tela, até mesmo esta forma particularmente datada que é a pintura a óleo, sou sempre classificado em uma espécie de movimento que defende o retorno à pintura, enquanto não conheço essas pessoas, nem sinto a menor afinidade com elas. (...) De um quadro a outro, tento construir um espaço artificial, simbólico, onde eu possa representar situações que tenham um sentido para o grupo (HOUELLEBECQ, 2010, p. 149).

No prólogo do livro, onde o artista depreca o quadro de Koons e Hirst, o narrador propõe se tratar de um “fim de ciclo” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 31). No entanto, ainda haverá uma última obra para representar seu fechamento: a princípio oferecendo a Michel Houellebecq a soma de 10 mil euros como pagamento ou um quadro da exposição, Jed decide, voltando a Paris, fazer um retrato do escritor. Tendo o consentimento de Franz e do escritor, o pintor, após duas semanas, retorna à Irlanda para capturar fotos de Houellebecq.

No segundo encontro, são engendrados diálogos sobre o escritor Jean-Louis Curtis, a nostalgia da era industrial na França, a natureza dos retratistas, além de uma crítica áspera de Houellebecq a Picasso. Em um momento de ebriedade do escritor, Jed observa seu olhar, justificando sua intenção em retratá-lo:

Nos últimos dez anos, busquei representar pessoas pertencentes a todas as camadas da sociedade, do açougueiro ao PDG de uma multinacional. Meu único fracasso foi quando tentei representar um artista – mais precisamente, Jeff Koons, não sei por quê. Enfim, também fracassei com um padre, não soube como abordar o assunto, mas no caso de Jeff Koons foi pior, eu havia começado o quadro, fui obrigado a destruir. Não quero permanecer nesse fracasso – e, com você, creio que conseguirei. Há alguma coisa em seu olhar, não sei dizer o quê, mas creio que posso transcrever (HOUELLEBECQ, 2010, p. 174).

Tendo as visitas ocorrido no mês de fevereiro, o texto do catálogo escrito por Houellebecq foi recebido no final do mês de outubro do mesmo ano. Jed e seu galerista acordaram que o escritor poderia levar o tempo que fosse preciso para redigir sua crítica, tornando-se condição básica para a realização do *vernissage*. Uma semana antes, Jed finalizara o *portrait* do autor. O *vernissage*, então, acertou-se para dezembro.

Alguns dias após o grande acontecimento, Jed encontra um Franz desganhado e com ar insone em um Café do *XIII<sup>e</sup> arrondissement*. O galerista apresenta-lhe as ofertas dos quadros; juntas, aproximam-se dos 30 milhões de euros. Em um diálogo marcado pela discrepância entre um artista indiferente e um sócio beirando um ataque de nervos ao se tornar um homem rico, é apresentado ao leitor um panorama do mercado mundial das artes, sobretudo assinalando o comprador e a definição do preço das obras. Franz relata que também recebeu ofertas de dezenas de homens milionários desejosos de terem seu retrato pintado por Jed, que lembra sua dificuldade com o quadro de Koons e Hirst. A indiferença material do artista marca sua relação íntima com o próprio ciclo criativo e seu conceito formado, não vislumbrando qualquer adesão a uma lógica ou

intenção capitalista de produção. Tal recusa demonstra-se natural, sem investir em possíveis rancores à indústria cultural.

Um fato importante ocorre logo a seguir: o último *réveillon de Noël* de Jed com o pai, onde se desenrola um verdadeiro diálogo, bem diverso do teor artificioso e breve dos outros encontros. Jean-Pierre Martin narra sua trajetória como arquiteto, focando os anos de estudo e a influência do pensamento de William Morris, fundador do movimento *Arts & Crafts* na Inglaterra. A proposta artesanal de Morris movimentara Jean-Pierre e seus colegas sobretudo em liberar os estudantes de arquitetura das proibições do urbanista La Corbusier em relação a toda forma de ornamentação. Mas a frustração do pai de Jed em ter acabado se tornando um arquiteto funcionalista, por pressão política e de mercado, levou o protagonista a uma conclusão:

É pouca coisa, em geral, uma vida humana. Ela pode se resumir em um número restrito de acontecimentos, e dessa vez Jed havia muito bem compreendido, a amargura e os anos perdidos, o câncer e o estresse, o suicídio de sua mãe também (HOUELLEBECQ, 2010, p. 229).

Novamente, não é claro ao leitor se o pai de Jed resolve revelar sua formação por saber que, devido a um câncer, poderia em breve morrer, por testemunhar o filho chegando ao sucesso que não obteve – o de se destacar como criador, à parte das demandas funcionalistas de mercado – ou por qualquer outro motivo. Da relação seja com o pai, com Houellebecq ou com o mundo exposto aos seus olhos, em vários momentos do livro é sugerida uma ausência de noções de *familiaridade e pertencimento* do protagonista. Na indiferença ao aspecto material da existência e na exiguidade de um campo afetivo, Jed Martin pulsa no sentido de sua criação artística.

No entanto, o protagonista vivera um amor. Tendo Olga retornado à França dez anos após seu último encontro, Jed é convidado a lhe acompanhar na festa de *réveillon* de Jean-Pierre Pernault, personalidade da televisão francesa. O evento é uma verdadeira caricatura do círculo midiático francês, mais uma vez colocando em interação personagens reais e ficcionais. No amanhecer do *jour de l'an*, Jed acorda ao lado de Olga em seu apartamento no moderno bairro de *La Défense*. Hesitando em deixar uma carta à anfitriã, que ainda dorme, o artista desiste da empresa e conclui:

Olga o amava, repetiu com uma tristeza crescente ao mesmo tempo em que percebia que nada mais haveria entre eles, não poderia haver, a vida oferece uma chance algumas vezes, disse a si mesmo, mas quando se é covarde ou indeciso demais para apanhá-la, a

vida repõe suas cartas, há um momento para fazer as coisas e para entrar em uma felicidade possível, esse momento dura alguns dias, às vezes algumas semanas ou mesmo alguns meses, mas ele não se produz mais do que uma só vez (HOUELLEBECQ, 2010, p. 251).

Percebe-se que a posição de Jed quanto às relações humanas não parte de uma percepção niilista; as impressões de *não familiaridade* e *não pertencimento* mostram-se, em sua consciência, frutos de experiências e de escolhas cujas causas, como em todo o livro, permanecem à mercê da interpretação do leitor.

No último capítulo da segunda parte de *La carte et le territoire*, Jed segue de carro ao interior da França, mais especificamente ao departamento de *Loiret*, onde então Michel Houellebecq está instalado. O autor, reencontrando impressões da infância na antiga casa da família, aí se encontra feliz e em forma, ocupando-se, entre outras atividades, do corte de lenha e da releitura de seus autores preferidos em companhia de um cão de estimação. Tal movimento de retorno às raízes será, no epílogo do livro, repetido pelo protagonista.

Jed visita o escritor para entregar seu retrato, como foi combinado. Nesse último encontro entre escritor e pintor, é engendrado um diálogo sobre literatura, sobre o abandono de Houellebecq do “*mundo como narração* – o mundo dos romances e dos filmes, o mundo da música” pelo “*mundo como justaposição* – aquele da poesia, da pintura” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 259), mas especialmente sobre William Morris e seu modelo de sociedade. O que desperta o último tema é a maneira desiludida de Houellebecq:

(...) minha vida se acaba, e estou decepcionado. Nada do que esperava em minha juventude se produziu. Houve momentos interessantes, mas sempre difíceis, sempre arrancados ao limite de minhas forças, nada surgiu como um dom, e agora que tenho o bastante, desejo, apenas, que tudo termine sem sofrimentos excessivos, sem doença invalidante, sem enfermidade (HOUELLEBECQ, 2010, p. 261).

Invoco aqui a característica de *aspiração* atribuída ao “indivíduo particular” do *Bildungsroman*. Mesmo que personagens como Jean-Pierre Martin e Michel Houellebecq não tenham na obra sua formação explorada como o cabo do enredo, partes de seus percursos são apresentadas através do olhar do protagonista. A existência dos homens, focada sobretudo no amálgama entre o particular e o público, é uma constante no livro. Aqui, o personagem de Houellebecq vive uma genuína *espera da morte*, sem mais aspirações que deem a entender um percurso de formação. Em um patamar semelhante, encontra-se o pai de Jed Martin. Permeando

tais sucessões de desilusões e descontentamentos, estão as impressões de *não familiaridade* e *não pertencimento* observadas aqui anteriormente. Mas é o protagonista do enredo quem mais radicalmente experimentará uma espécie de *não adesão*<sup>5</sup> ao mundo em sua realidade: se outros personagens expressam ter vivido momentos de utopia, expectativa ou projetos de vida, Jed Martin jamais demonstra possuir algum esboço do que possa denotar *aspiração*, seja a longo ou a curto prazo. Tal idiosincrasia é refletida em sua relação com os âmbitos pessoal, material e social. Sendo esse o perfil do personagem central do livro, proponho que “O mapa e o território” é um *anti-Bildungsroman*, no que possui de estrutura romanesca, linear e definidora do gênero, e, contraditoriamente, não completamente praticável no “indivíduo particular” (MAZZARI, 1999, p. 72) abordado por essa estrutura, sobretudo no que se refere à “integração harmônica e fecunda com a sociedade a que pertence” (ibidem).

No entanto, como foi já observado, Jed Martin pulsa no sentido de sua criação artística; existe o desenvolvimento de uma faculdade em especial, portanto, acompanhado pelo enredo. Em uma das prolepses textuais, o narrador traz um trecho das várias entrevistas concedidas pelo protagonista:

Jed seria interrogado várias vezes sobre o que significava, para ele, o fato de ser um *artista*. Não deveria encontrar nada de muito interessante ou de muito original a dizer, à exceção de uma só coisa, que ele conseqüentemente repetiria a cada entrevista: ser artista, para ele, era antes de tudo ser algo de *submisso*. Submisso a mensagens misteriosas, imprevisíveis, que deviam, na falta de melhor definição e na ausência de toda crença religiosa, ser qualificadas como *intuições*; mensagens não encomendadas de maneira imperiosa, categórica, sem deixar a menor chance de ser subtraído – salvo perder toda noção de integridade e todo respeito de si mesmo. Essas mensagens poderiam implicar a destruição de uma obra, até um conjunto inteiro de obras, para tomar uma direção radicalmente nova, ou mesmo algumas vezes sem direção alguma, sem dispor do menor projeto, da menor esperança de continuação. É nisso, e apenas nisso, que a condição de artista poderia, algumas vezes, ser qualificada como *difícil*. E é nisso também, e apenas nisso, que ela se diferenciaria dessas profissões ou *métiers* aos quais ele faria homenagem na segunda parte de sua carreira (HOUELLEBECQ, 2010, p. 106-107).

Justifica-se, assim, a ausência de aspirações e as impressões de *não familiaridade* e *não pertencimento* pela própria concepção do fazer artístico; “perder toda noção de integridade e todo respeito de si mesmo (...) sem dispor do menor projeto, da menor esperança de continuação” são ideias que contradizem a clássica definição do *Bildungsroman*, embora exista em “O mapa e o

---

<sup>5</sup> A expressão será utilizada mais à frente pelo próprio narrador, referindo-se ao percurso de Jed em relação à sua existência.



território” uma formação: a do artista, que estuda teorias e ideias não como um Wilhelm Meister, visando uma plena formação humanista, mas como um homem interessado pelo âmbito da representação do mundo; o *não pertencimento* é, em Jed Martin, diferentemente das desilusões do pai e do personagem Houellebecq, uma condição do olhar que visa, sobretudo, *representar* o mundo, e não, digamos, *integrar-se* a ele.

Se o protagonista não possui aspirações – que naturalmente vislumbram um futuro –, ele possui uma inquietação, sempre ligada a seu tempo presente: “Quero dar conta do mundo... Quero, simplesmente, *dar conta do mundo*” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 420), repete em outra entrevista, ao ser questionado sobre seu trabalho. Não obstante o isolamento, os raros e breves momentos de relações fraternas e amorosas, a indiferença no que diz respeito ao âmbito material, Jed Martin *está* no mundo e, através de um olhar contemplativo, por ele se interessa. Assim será até o final de sua vida, até o final do livro.

### 1.1.3 Terceira parte

Em 104 páginas distribuídas em 14 capítulos, esta parte do livro desloca o foco da narração para uma história paralela que acabará reencontrando o percurso do protagonista.

Os três primeiros capítulos levam o leitor à cena de um crime hediondo, apresentando o comissário Jean-Pierre Jasselin, prestes a se aposentar, e o jovem tenente Christian Ferber, ambos membros da polícia judiciária francesa. O crime consiste no brutal assassinato do escritor Michel Houellebecq e seu cachorro, que tiveram seus corpos esquartejados e espalhados pelos cômodos de sua casa no *Loiret*.

Das descrições das moscas no corpo em putrefação, do fazer artificioso dos TSC (*Techniciens de Scène de Crime*), até a informação sobre o ordenado dos comissários de polícia, a narração acompanha o olhar de Jasselin na investigação do crime. Gradativamente, o texto vai ao encontro do círculo particular do comissário, apresentando a formação em direito e o ingresso na polícia, o apartamento no *V<sup>e</sup> arrondissement*, a bela esposa Hélène e seu pequeno *bichon* Michou. O policial é consciente do contraste:

Ele girou a chave na fechadura; um velho casal, disse para si, um casal tradicional, de um modelo pouco comum na década de 2010 para as pessoas de sua idade, mas que constituía de novo para os jovens um ideal esperado, embora inacessível em geral. Ele

tinha consciência de viver em uma ilha improvável de felicidade e paz, tinha consciência de que eles construíram uma espécie de ninho tranquilo, distante dos barulhos do mundo, de uma benignidade quase infantil, em oposição absoluta à barbárie e à violência com as quais ele era confrontado todos os dias em seu trabalho (HOUELLEBECQ, 2010, p. 299).

Nos capítulos seguintes, segue a investigação: nas análises das fotos, a Identidade judiciária descobre que a arma do crime é um cortador a *laser*, utilizado em serviços de cirurgia em hospitais, dada a precisão dos cortes. Começam as entrevistas com as pessoas próximas a Houellebecq: o escritor Frédéric Beigbeder e a editora Teresa Cremsi demonstram uma sincera tristeza, revelando que a vítima possuía apenas inimigos literários; Jasselin conclui ser como qualquer outro meio profissional e suas disputas. O exame das comunicações por telefone de Houellebecq durante um ano nada trouxe: poucas ligações, nenhuma de caráter pessoal.

O enterro, *no cimetière du Montparnasse*, atraiu uma multidão de anônimos, possivelmente leitores do escritor. Paralelamente às estratégias de investigação, como o posicionamento de fotógrafos da polícia, na intenção de identificar o possível assassino – “Acontecia, nos casos principalmente assassinatos por vingança, que o criminoso viesse assistir ao enterro de sua vítima” (HOUELLEBECQ, 2010p. 321) –, o leitor tem acesso às impressões pessoais de Jasselin sobre os mais variados assuntos. Neste momento, aborda-se a religião:

(...) havia menções a Jerusalém que lhe pareciam fora de contexto, mas deviam ter um sentido simbólico, disse a si mesmo. Concordava, entretanto, que o ritual lhe parecia *apropriado*, que as promessas concernindo uma vida futura eram no caso evidentemente bem-vindas. A intervenção da Igreja era, no fundo, bem mais legítima no caso de um enterro do que no caso de um nascimento ou de um casamento. Ela estava, aí, perfeitamente em seu elemento, ela tinha *alguma coisa a dizer* sobre a morte – sobre o amor, era mais duvidoso (HOUELLEBECQ, 2010, p. 323).

Na noite do dia seguinte, Jasselin consulta o relatório do BEFTI (*Brigade d'Enquêtes sur les Fraudes aux Technologies de l'Information*) sobre os dados no computador pessoal da vítima. Constata que Houellebecq seguia escrevendo, sobretudo poesia, entre outras informações sem utilidade, como uma agenda de endereços vazia, ou conexões a sites de *lingerie* feminina – nenhum site pedófilo ou de pornografia havia sido acessado. Jasselin conclui: “O crime, decididamente, não ia ser fácil de elucidar. São seus vícios que conduzem os homens a seus assassinos, seus vícios ou seu dinheiro. Dinheiro, Houellebecq tinha (...) mas nada, aparentemente, havia sido roubado” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 333).

No dia em que as fotos do enterro são analisadas pela polícia, é chamado Guillaume Lorrain, um sargento que possui uma excepcional memória visual e fotográfica. Em vinte minutos de análise, detém-se ao observar uma foto: “Eu o vi... Vi esse tipo em algum lugar...” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 339). A imagem apresentava um homem de cerca de quarenta anos, de pele pálida e cabelos pretos. Lorrain, finalmente, responde: “Jed Martin. (...) Onde vi a foto, não posso garantir 100%, mas me parece que foi no *Le Parisien*, que anunciava a abertura de uma exposição. Esse tipo deve ser ligado aos meios da arte, de uma maneira ou de outra” (ibidem).

No capítulo seguinte, o texto reencontra Jed Martin em casa, surpreso com a morte de Houellebecq, já que esperava, no passar dos dias, notícia semelhante a respeito de seu pai. Este lhe ligou em setembro. Estava então estabelecido em um asilo hospitalar na comuna residencial do *Vésinet*, oeste parisiense. Caminhando no quintal, Jean-Pierre Martin revelou ao filho que pretendia se eutanasiar em uma clínica suíça. Jed reagiu com contrariedade, “falou longamente, com uma facilidade que deveria retrospectivamente o surpreender, pois ele mesmo não provava pela vida mais do que um amor hesitante” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 344). É na inquietação dos dias seguintes que o pintor recebe a ligação de Marilyn, a assessora de imprensa de seus *vernissages*, dando a notícia da morte de Houellebecq. Alguns dias após o enterro, Jed recebe outra ligação, agora de um tipo chamado Ferber.

Até o penúltimo capítulo da terceira parte, o artista ajudará a polícia a desvendar o crime. O comissário Jasselin anima-se ao saber que Jed visitara Houellebecq no *Loiret*, sendo a única testemunha que poderia reconhecer o local. Em uma parada na beira da estrada, sendo questionado por Jasselin sobre suas razões em auxiliar, o artista diz que “O mundo é medíocre (...) E aquele que cometeu esse assassinato aumentou a mediocridade no mundo” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 359). Após percorrer todos os cômodos da casa do escritor, Jed constata, com calma: “Falta meu quadro” (ibidem, p. 362). Jasselin, ao questionar sobre a obra e saber que o valor estava em torno de, ao menos, novecentos mil euros, conclui: “O caso está encerrado” (ibidem, p. 363). Na viagem de volta a Paris, Jed questiona o comissário sobre a resolução do caso:

Ele lhe explicou então que o roubo de objetos de arte era um domínio bem específico, encarregado por um organismo especializado, o Escritório central de luta contra o tráfico de objetos de arte e de bens culturais. Certamente, eles continuariam encarregados pela investigação, tratava-se ainda de um assassinato, mas era do Escritório, no momento, que se precisava aguardar avanços significativos (HOUELLEBECQ, 2010, p. 365).

Chegando em seu *atelier*, Jed percebe que é 17 de dezembro, o *réveillon de Noël* se aproxima. Há meses sem notícias do pai, telefona para o asilo hospitalar. Informam-lhe que Jean-Pierre partiu a Zurique uma semana antes. O último capítulo da terceira parte do livro acompanhará o artista em sua busca por informações sobre o pai na Suíça. Nisso, um novo ambiente é descrito pela narração: os prédios da *banlieue* suíça, a organização das ruas, o projeto “*très La Corbusier*”, onde se estabelece a clínica de eutanásia *Dignitas*<sup>6</sup>, cujo endereço Jed encontrou na internet. Será feito um detalhamento sobre a recepção de Jed. Questionando por seu pai a uma atendente, esta lhe responde que as pessoas da família não vinham após o óbito: “Algumas vezes antes, jamais depois” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 373). Já impaciente, o artista alega ter o direito de consultar o *dossier* do pai. Contrariada, a secretária traz uma mulher vestida em trajes de médica, que diz ter consultado o documento – seu pai havia se apresentado em 10 de dezembro. Jed faz questão de consultar pessoalmente o documento. A mulher solicita que o acompanhe. Escrito em outro idioma<sup>7</sup>, Jed alega nada entender. “Mas o que você quer exatamente? (...) Estou dizendo que está tudo em ordem!” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 374) diz a mulher, impaciente. Jed solicita um exame médico do pai. “Agimos em perfeita conformidade com a lei suíça” (ibidem), diz a mulher. Por fim, o protagonista é informado que Jean-Pierre Martin, por desejo próprio, passou pelos procedimentos da clínica e optou por fazer-se incinerar, como a maioria dos pacientes.

A mulher pegou o *dossier*, considerando que a entrevista estava finalizada, e se levantou para guardá-lo no armário. Jed se levantou também, aproximou-se dela e a estapeou violentamente. Emitiu uma espécie de gemido estufado, mas não teve tempo de resposta. Ele sequenciou com um violento soco no queixo, seguido de uma série de golpes rápidos. Enquanto ela vacilava, tentando retomar a respiração, ele recuou para deferir um chute na região do plexo solar. Dessa vez a mulher caiu, atingindo violentamente uma quina metálica do escritório; houve um estalo nítido. A coluna vertebral devia ter quebrado, pensou Jed. Inclinou-se sobre ela: inconsciente, respirava com dificuldade, mas respirava (HOUELLEBECQ, 2010, p. 375).

Após fugir, chegando assustado no hotel, Jed se deu conta de que “Era a primeira vez em sua vida que ele usava violência física contra alguém; e isso lhe deu fome” (HOUELLEBECQ,

---

<sup>6</sup> Empresa real. No seu *website* (<http://www.dignitas.ch/>), o grupo se apresenta com o slogan “Viver dignamente, morrer dignamente”.

<sup>7</sup> Se não em francês, provavelmente também não em inglês. Talvez, em italiano ou em romanche, outras línguas oficiais do país.

2010, p. 376). No livro, há apenas dois momentos em que o protagonista se utiliza de violência física: o primeiro, no Prólogo, ao destruir seu quadro de Hirst e Koons; o segundo, aqui, ao desferir golpes na funcionária da empresa que eutanasiou o pai. A diferença entre as duas atitudes é marcada pela alteridade: no primeiro caso, indiretamente, violentou a si mesmo, sua capacidade de criação. Já no último acontecimento, violentou um outro ser. Os dois objetos de sua fúria podem ser também, na mesma ótica, diferenciados respectivamente entre mundo da representação e mundo da realidade. A surpresa do artista ao violar a integridade física de um outro indivíduo parece nascer de sua constante impressão de não pertencimento, de alienação em relação à sociedade. Propondo uma interpretação, essa intervenção na realidade do outro não representa um ato isolado, fruto de uma cólera momentânea pela funcionária, mas sim o estopim resultante de um acúmulo de seu sentimento pela sociedade, até pouco tempo silenciado. Essa intervenção no mundo real é o cume e o símbolo desta parte do livro, onde o protagonista já havia auxiliado a polícia a resolver um crime e revelado sua impressão de que “O mundo é medíocre” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 359).

Voltando a Paris, passado o entusiasmo e constatando que ninguém o perseguiria, o protagonista caiu em uma vaga tristeza profunda. Também pela primeira vez na vida, passaria sozinho a noite de Natal. “O mesmo com a noite de Ano Novo. E, nos dias que seguiram, ele esteve igualmente só” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 377).

#### *1.1.4 Epílogo*

Assim nomeado no livro<sup>8</sup>, 47 páginas distribuídas em sete capítulos não numerados, o epílogo de “O mapa e o território” é regido pelas *resoluções*.

No primeiro capítulo, é retomado o personagem de Jasselin, já aposentado, tendo o caso Houellebecq comprometido a confiança em si mesmo como investigador. A narração retorna para alguns dias antes de sua partida efetiva, num almoço com Ferber. Fala sobre sua desconfiança em si e seus planos de se instalar na Bretanha, na casa em que os pais moravam antes de ir a Paris. Jasselin mostra-se resignado e sereno, constatando que está velho para as exigências da profissão, ao mesmo tempo em que aposta em Ferber como um futuro bom profissional. Faz apenas um pedido: que Ferber não deixe o caso Houellebecq cair, que sempre o informe a respeito.

---

<sup>8</sup> Recordando que o “Prólogo” foi uma nomenclatura sugerida por mim, dada sua indefinição no livro.

O *affaire Houellebecq* resolveu-se, enfim, após três anos, e por acaso: o condutor de um carro roubado foi rendido também por porte ilegal de espécies não catalogadas de insetos. No interrogatório policial, confessou o crime sem dificuldades: roubara o veículo de um homem que comprava seus insetos traficados. Em uma discussão, acabou matando o cliente, um médico cirurgião da cidade de Cannes. Chegando ao local do crime, a polícia descobriu no porão da mansão uma peça com quimeras humanas, membros decepados recosturados em novos corpos, ao lado de gaiolas com insetos das mais diversas espécies. As coisas assim ficariam, não fosse a presença de um policial bretão que estudara na *Beaux-arts de Rennes*: em um espaço anexo ao porão, reconheceu uma tela de Francis Bacon e mais dois quadros de von Hagens, além da última obra de Jed Martin, “Michel Houellebecq, escritor”. Um comandante da SRPJ (*Service Régional de Police Judiciaire*) de Nice, ao entrar no porão da mansão, pensou que o cirurgião “se tinha como Deus, simplesmente; e agia com suas populações de insetos como Deus com as populações humanas” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 389). Ferber, após receber a síntese das descobertas por e-mail, ligando para Jasselin, pensou que este, enfim, aproveitaria sua aposentadoria. Também considerou que “A humanidade é algumas vezes estranha, disse a si mesmo, discando o número; mas, infelizmente, o era mais seguidamente no gênero *estranho e repugnante*, raramente no gênero *estranho e admirável*” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 393). Houellebecq, em seu testamento, desejava que o quadro fosse restituído ao seu criador. Em encontro com Franz, Jed solicita que o coloque novamente à venda no mercado.

Seis meses depois, o protagonista decide se instalar na antiga casa de seus avós, no departamento da *Creuse*, região *Limousin*, centro-sul da França. Ele mesmo procura diferenciar seu movimento e o de Houellebecq:

De início, Houellebecq se mudara para o *Loiret* deixando a Irlanda; a verdadeira ruptura para ele tinha se produzido antes, quando deixara Paris, centro sociológico de sua atividade de escritor e de suas amizades (...) Não era, como Houellebecq, para partir em busca de um hipotético estado de infância. Além disso, ele *não havia passado* sua infância na *Creuse*, somente algumas férias de verão das quais não guardava nenhuma lembrança precisa, apenas aquela de uma felicidade indefinida, brutal (HOUELLEBECQ, 2010, p. 400).

Mas outra razão, a principal, impulsionou o artista em sua mudança de Paris para o interior:

(...) em pouco menos de dois anos, ele caíra nessa solidão esmagadora, mas a seus olhos indispensável e rica, um pouco como o nada “rico de possibilidades inumeráveis” do pensamento budista. Salvo que, no momento, o nada não engendrava mais do que o nada, e era sobretudo por isso que ele mudava de residência, na esperança de reencontrar essa impulsão bizarra que lhe havia tomado no passado, de juntar inumeráveis objetos, qualificados como *artísticos*, aos inumeráveis objetos naturais ou artificiais já presentes no mundo (HOUELLEBECQ, 2010, p. 400).

Na chegada do protagonista ao interior, faz-se um relato ácido sobre a má recepção por parte dos nativos em relação aos novos moradores. A possessão material dos estrangeiros seria um dos motivos do ódio gratuito. O fato de Jed ser um artista agrava ainda mais a situação: “sua riqueza havia sido obtida, de acordo com um cultivador *creusois*, por meios duvidosos, no limite da pilantragem” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 408).

O capítulo seguinte encontrará Jed aos 60 anos de idade, cerca de 20 anos além do capítulo anterior, no qual ele se instalara na *Creuse*. A narração o acompanha em uma saída de sua propriedade – fazia ao menos 10 anos que o portão não era acionado. O leitor testemunha a descrição das mudanças na região, que não possuía mais o aspecto rural de sua chegada, dadas as novas profissões, o maior número de casas e o novo perfil de moradores, que vieram de zonas urbanas, criando novos comércios, “instruídos, tolerantes, afáveis, eles coabitavam sem dificuldade particular com os estrangeiros presentes em sua região – tinham interesse, já que constituíam o essencial de sua clientela” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 416).

O último capítulo do livro revelará o também último ciclo criativo de Jed Martin; só aí sabemos que a instalação no interior de fato leva o protagonista a reencontrar objetos para seus impulsos estéticos. O testemunho é trazido graças a uma entrevista cedida pelo artista alguns meses antes de sua morte para uma edição da revista *Art Press*. É nessa entrevista que Jed dirá “Quero simplesmente *dar conta do mundo*”.

O quarto ciclo criativo de Jed Martin será o mais longo, tendo ocupado os 30 últimos anos de sua vida. Dividiu-se em etapas. A primeira, afirma na entrevista, não havia um objetivo claro, apenas seguia a “impulsão do momento” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 422). Nela, o artista levava seu carro a algum ponto do grande terreno de sua propriedade, deixando uma câmera de vídeo capturando por várias horas arbustos, árvores ou qualquer outro vegetal. Conectava o aparelho na energia do carro e voltava para casa a pé. “Esse período de incerteza total deveria durar, precisou ele, quase dez anos” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 423).

Na segunda etapa, Jed voltou ao registro de objetos industriais (como em seu ciclo das “Quinquilharias”), agora em vídeo. “Filmava esses objetos em seu estúdio, sobre um fundo cinza neutro destinado a desaparecer após a inserção nos vídeos. A fim de acelerar o processo de decomposição, ele os borrifava com ácido sulfúrico diluído” (ibidem). Nessa etapa, também iniciou a edição dos objetos filmados, assim como das imagens dos vegetais.

Mas foi só na terceira etapa que se fez a edição da obra final, com a ajuda de um *software* de *surimpression*, exclusivamente desenvolvido por um americano. É com ajuda desse programa que Jed criará planos que sobrepõem os objetos em decomposição ao fundo dos vegetais. Passou também a filmar, além de objetos, fotografias de pessoas conhecidas, como Houellebecq, Franz e Olga, e até bonecos de plástico, todos passando pelo mesmo processo de decomposição rápida com ácido sulfúrico. Aos poucos, o fundo vegetal se sobrepõe a esses personagens, “parecendo, nos últimos vídeos, representarem o símbolo da aniquilação generalizada da espécie humana” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 428). O narrador afirma que seus videogramas estão conservados no MOMA (*Museum Of Modern Art*) da Filadélfia.

Paralelamente, a saúde do protagonista decai; alimentando-se apenas de laticínios e doces, exames confirmaram um câncer de intestino. No seu testamento, legou sua fortuna a diferentes associações de proteção aos animais. Optou por não tratar sua doença. Alimentando-se apenas de líquidos, trabalhava ao menos três horas por dia, com a ajuda de uma enfermeira que lhe aplicava todas as noites uma injeção de morfina.

“É assim que Jed *deixou* uma existência à qual ele jamais havia completamente aderido” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 426). Importante sublinhar a expressão “completamente”; a inclinação do artista ao mundo representativo parece dar conta dessa aderência incompleta à existência. Se trouxermos todas as *partidas da vida* testemunhadas no romance – Houellebecq Jean-Pierre Martin e Jasselin –, perceberemos que é no Epílogo que elas se darão com naturalidade – Houellebecq e o pai de Jed, na terceira parte do livro, tiveram seu óbito por intermédio da mão humana, seja através da eutanásia consentida ou de um trágico assassinato. O signo das “resoluções” proposto por mim ao Epílogo é permeado pelo fim do *percurso natural da existência*. Jed Martin aderiu à existência no momento em que percorreu a sua inevitabilidade no efeito do tempo: homem físico, munido de faculdades para a produção, tendo-as utilizado até onde fosse possível. Sua parcela de *não adesão*, mais uma vez, é devida à escassez de relações



com a sociedade de seu tempo, seja ela representada pelos outros homens, por seu sistema tradicional de produção ou pelas aspirações de intervir nessa mesma sociedade.

Apesar da *aderência incompleta* à sociedade de seu tempo, é dedicando-se à representação do mundo que Jed Martin atingirá uma outra possibilidade de existência do ser artista: a *imortalidade*. Através de sua obra, deixa um legado de reflexão sobre a sociedade de seu tempo. O último ciclo é resumido na última página de “O mapa e o território”:

A obra que ocupou os últimos anos da vida de Jed Martin pode, assim, ser vista – é a interpretação mais imediata – como uma meditação nostálgica sobre o fim da idade industrial na Europa, e mais genericamente sobre o caráter perecível e transitório de toda indústria humana (HOUELLEBECQ, 2010, p. 428).

## 1.2 O tempo, o gênero e o narrador

A estrutura do tempo em *La carte et le territoire* está relacionada ao percurso de vida do protagonista que, como observado no ponto anterior, é em certa instância acompanhado nos moldes do *Bildungsroman*. No entanto o narrador, sempre em terceira pessoa, deixa evidências de que o espaço temporal do livro é mais amplo que o tempo da vida de Jed Martin.

Em alguns momentos, particularmente quando articulados comentários sobre a obra do artista, o narrador demonstra uma certa onisciência temporal. É assim ao final da primeira parte: “Os primeiros quadros de Martin, sublinharam mais tarde os historiadores de arte, poderiam conduzir a uma falsa pista” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 119). Segue um estudo detalhado de alguns quadros de Jed. Aqui, importam as expressões “sublinharam” e “mais tarde”; elas revelam que o narrador está em um momento no tempo suficientemente distanciado a ponto de empreender tanto o a observação da vida de Jed Martin quanto o recolhimento da fortuna crítica a respeito de sua obra. É possível também constatar que o narrador está em um momento específico, como na passagem onde introduz o texto do catálogo de Houellebecq sobre o *vernissage* dos quadros: “Mesmo que seja hoje considerado mais como uma curiosidade histórica, esse texto de Houellebecq – o primeiro dessa importância consagrado à obra de Martin – não deixa de apontar certas intuições interessantes” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 188). O “hoje” posiciona o narrador. Antes de investigar de que tempo, exatamente, parte o trabalho narrativo (o

que farei no ponto 1.3), é possível reparar um teor ensaístico na própria definição do romance. A noção tradicional de *Bildungsroman* mostra-se mais uma vez insuficiente na tentativa de enquadrar “O mapa e o território” em um gênero claro da prosa romanesca; o livro, ao abordar no mesmo texto um percurso de vida, a obra de um artista e a crítica da mesma obra, tudo através do intermédio do narrador e de algumas aproximações do ficcional e do real, aproxima-se do *romance-ensaio* ou do que Ludmer entende como “Literatura pós-autônoma”:

Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade (LUDMER, 2010).

O caráter ensaístico do livro é relacionado tanto à noção de estudo da obra de um artista, no sentido acadêmico, quanto ao aspecto temporal, num exame amplo sobre a realidade do autor e seus possíveis (ou verossímeis) desenrolamentos. O enredo se focará sobretudo em novos fatos históricos, todos sem verificação na realidade externa ao livro. Seja o sucesso de Jed Martin, o *réveillon* na mansão de Pernault ou o assassinato brutal de Houellebecq, tais acontecimentos são inegavelmente ficcionais. Os fatos de “O mapa e o território” partem principalmente de elementos definidores da primeira década do século XXI – quando Jed alcança sucesso comercial –, estendendo-se a um futuro próximo, espaço de tempo representado pela vida do personagem central e algumas décadas além, onde ainda se fazem presentes os ecos de sua produção artística.

Em determinado momento, há uma discreta referência a um fato histórico real – a reeleição de Mitterrand, em 1988. Aí, uma indicação se destaca:

Ele se lembrava igualmente da “Força tranquila”, este slogan inventado por Jacques Séguéla que permitira, contra qualquer afronta, a reeleição de François Mitterrand em 1988. Ele revia os cartazes representando a velha múmia *pétainista* sobre o fundo de sinos, de vilarejos. Ele tinha treze anos na época (HOUELLEBECQ, 2010, p. 235).

Daí, sabendo que a eleição ocorreu no mês de maio, conclui-se que o ano de nascimento de Jed é 1975, já que será observado também, mais à frente, que seu mês de nascimento é fevereiro. Há várias e discretas referências temporais espalhadas pelo livro, sem em nenhum momento definir o ano em que a história se passa. No entanto, é possível recolher informações e estar ciente das épocas registradas pela obra. Como já foi observado, o percurso de Jed Martin é detalhado com mais profundidade sobretudo a partir de sua exposição coletiva com os antigos colegas da *Beaux-arts de Paris*, onde conhecerá Olga e ingressará no mercado das artes. Algumas passagens demonstram que o protagonista, nesse período, vive os anos da primeira década do século XXI.

Ao final da segunda parte do livro, quando Jed acorda ao lado de Olga após seu reencontro no *réveillon* de Jean-Pierre Pernault, há mais um dado: “ele tomou então consciência de que completaria quarenta anos no próximo mês” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 249). Tendo que “O mapa e o território” foi publicado no ano de 2010, sabemos que o enredo nesse momento trata do *futuro* em relação ao ano de publicação, mais especificamente do 1º de janeiro de 2015. No epílogo, quando o protagonista já está instalado na *Creuse* há pelo menos dez anos, após escutar no rádio sobre a morte do escritor Frédéric Beigbeder, aos 71 anos, “ele tomou consciência de que ele mesmo viria a ter sessenta anos. Era surpreendente: não tinha consciência de ter envelhecido a esse ponto” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 411). Assim, sabemos que o romance-ensaio de Houellebecq estende-se temporalmente pelo menos alguns anos após 2035.

Além da questão ensaística, o autor se utilizou de outras ferramentas para elucidar a ficcionalidade do tempo do livro. Em algumas passagens, o narrador especifica os dias do mês e da semana. Uma delas refere-se ao momento em que Jed e Olga saem em viagem, após o sucesso do *vernissage* das fotos de mapas *Michelin*: “Neste ano, as pontes do mês de maio eram excepcionais: 1º de maio caía em uma quinta-feira, o 8 igualmente - em seguida, havia como sempre a Ascensão, e tudo terminava com o longo fim de semana de Pentecostes” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 94). O único item não especificado é o ano. O leitor poderá buscar em um calendário as possibilidades do ano em que se encontra o enredo do livro. Mais adiante, no momento em que o protagonista deixa a russa no aeroporto, há um novo indício temporal: “No domingo, dia 28 de junho, no meio da tarde, Jed acompanhou Olga ao aeroporto de Roissy. Era triste, alguma coisa nele compreendia que estavam prestes a viver um momento de tristeza mortal” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 104).

No decorrer do enredo, ainda há outras indicações de mesma natureza. Dado que os dois trechos acima narram o mesmo ano, é o suficiente para observar que, após uma pesquisa nos calendários, as informações não coincidem com a realidade: em todos os anos em que o 1º de maio seja uma quinta-feira, o 28 de junho deve ser, necessariamente, um sábado. É possível supor um descuido do autor. No entanto, proponho que seja mais um elemento que atesta a ficção em “O mapa e o território”, particularizando os fatos no mundo do enredo e, apesar das evidentes marcas do real, desatrelando a realidade ensaística do livro da realidade do leitor.

### 1.3 O narrador e os personagens

Como já observado anteriormente, na atribuição de características do fazer literário do século XIX às obras de Houellebecq, o texto de “O mapa e o território” é repleto de posicionamentos a respeito do mundo apresentado. Algumas passagens da narração possuem adjetivações e críticas, como, por exemplo, o momento em que o protagonista observa um quadro entre as diversas imagens homenageando visitas importantes ao aeroporto de Shannon:

Com o braço lançado para frente e ao alto – possivelmente em direção à multidão espremida atrás das barreiras –, Kennedy sorria com o entusiasmo e o otimismo cretinos tão difíceis de esconder dos não-Americanos. Seu rosto, dito isso, parecia botoxado. Distanciando-se, Jed examinou atentivamente o conjunto das representações de personalidades eminentes. (...) Voltando ao retrato de Kennedy, Jed teve uma conclusão de outra ordem. O Botox não existia na época, e o controle das gorduras e rugas, hoje obtido por injeções transcutâneas, era então operado pelo pincel complacente do artista (HOUELLEBECQ, 2010, p. 136).

O narrador deixa ao leitor possibilidades de interpretação: as adjetivações poderiam partir exclusivamente das observações do protagonista, ou o próprio narrador estaria complementando-as com sua posição particular. Contudo, outras passagens no livro revelam a utilização de discurso indireto livre. A primeira parte do livro, onde o enredo tratará dos primeiros passos do pintor, abre com a frase “Jed não se lembrava mais de quando ele começara a desenhar” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 35). Pouco adiante, o narrador postula que “A única certeza é que ele começara a desenhar flores” (ibidem). Assim, a *relativa* onisciência temporal do narrador, apontada no item anterior, parece se estender aos fatos narrados; aqui, diferentemente de observar

a vida do protagonista externamente, o narrador recorre à memória do próprio personagem para definir um ponto de partida ao seu percurso, conseqüentemente ao enredo. Assim, proponho que o narrador de “O mapa e o território”, não possuindo uma onisciência completa do tempo e dos fatos, também não seja o autor dos posicionamentos e adjetivações presentes na obra, como no trecho acima. Aqui, substituo “relativa onisciência” por *onisciência seletiva múltipla*, referindo-se ao narrador definido na tipologia de Norman Friedman, que utiliza o discurso indireto livre como plataforma:

Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena. Difere da onisciência neutra porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido (LEITE, 1985, p. 47).

Não é apenas o protagonista que guia o texto. Em diversos momentos, o discurso indireto livre é evidenciado. Assim ocorre quando o narrador trata do percurso de Olga na empresa *Michelin*:

Se trabalhava neste momento nos escritórios parisienses da Michelin, Olga estava na verdade realocada pela holding *Compagnie Financière Michelin*, com base na Suíça. Em uma tentativa de diversificação bastante lógica, a firma havia recentemente tido participações importantes nos canais *Relais et Châteaux*, e sobretudo *French Touch*, que ascendia fortemente em poder desde alguns anos (...) O mecenato no domínio da arte contemporânea não fazia parte da cultura tradicional da Michelin, prosseguiu ela (HOUELLEBECQ, 2010, p. 68).

No capítulo onde o texto do *vernissage* escrito por Houellebecq é analisado, no ponto em que o catálogo foca o quadro de Jobs e Gates pintado por Jed, o narrador se revela em um aposto: “Esse cinismo não é, sublinha Houellebecq em seu texto, a verdade profunda de Gates” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 191). Até mesmo na entrevista de Jed para a revista *Art Press*, quando o narrador parece desenvolver por si mesmo pontos de vista sobre o último ciclo criativo da obra do protagonista, haverá confirmações de que o texto do livro apenas transpõe dados da entrevista:

As respostas baseadas no apelo da “impulsão do momento” são essencialmente decepcionantes para uma revista de informação geral, e a jovem jornalista, dessa vez, tenta saber um pouco mais: mesmo assim, supõe ela, a captura de imagens efetuada em

um determinado dia devia influenciar nas capturas feitas nos dias seguintes; um projeto devia pouco a pouco se elaborar, se construir. De forma alguma, obstina-se Martin: ele não sabia, cada manhã, no momento de ligar seu carro, o que tinha intenção de filmar; cada dia, para ele, era um novo dia (HOUELLEBECQ, 2010, p. 422).

A prosa de “O mapa e o território” pode ser apreciada como um discurso indireto livre que toma informações e posicionamentos, seja dos personagens e suas experiências, seja dos ensaios e estudos feitos a respeito da obra do artista. Assim, retomando o aspecto temporal do ponto anterior, não é possível averiguar o presente próprio do narrador; no discurso indireto livre do último capítulo do livro, os verbos conjugados no tempo presente referem-se à leitura do artigo da revista *Art Press*. O narrador explora a revista, transpõe à narração as informações contidas no artigo, que é escrito no tempo presente do discurso consultado, mas o seu próprio presente resta indefinido. No entanto, vale observar novamente uma passagem do ponto 1.2, onde o narrador qualifica o catálogo de Houellebecq: “Mesmo que seja hoje considerado mais como uma curiosidade histórica” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 188). O trecho parece evidenciar que existe, sim, um presente onde o narrador se insere, diverso do presente discursivo da entrevista na revista *Art Press*, embora, ainda assim, permaneça impreciso. O que sugiro é que o texto de “O mapa e o território” representa, ficcionalmente, mais uma obra da fortuna crítica sobre Jed Martin, surgido em um período ficcional posterior a todos os outros textos em que se baseia. Nesse aspecto, a obra assume mais uma vez seu caráter moderno, muito além das fronteiras de uma abordagem clássica do objeto literário.

Aqui, uma questão é pertinente: teria Jed Martin de fato alcançado a atribuição de *imortal* em sua arte? Uma outra passagem do último capítulo é elucidativa:

As condições de realização da obra que ocupou Jed Martin durante os trinta últimos anos de sua vida nos permaneceriam perfeitamente desconhecidas se ele não houvesse, alguns meses antes de sua morte, aceitado conceder uma entrevista a uma jovem jornalista da *Art Press*. Mesmo que a entrevista ocupe pouco mais de quarenta páginas da revista, ele disserta – quase exclusivamente – sobre os procedimentos técnicos usados para a fabricação desses estranhos videogramas, hoje conservados no MOMA da Filadélfia, que não parecem em nada com sua obra anterior, nem mesmo o que quer que seja de conhecido, e que continuam trinta anos mais tarde a suscitar nos visitantes uma apreensão pincelada de desconforto (HOUELLEBECQ, 2010, p. 420).

A presença em um museu pode assegurar a imortalidade do artista. No entanto, dada a indefinição do presente do narrador, não é inegável que a obra do protagonista seja imune a toda passagem do tempo; evidentemente, seu nome seria objeto de reflexão além do momento em que

deixou de existir como homem social. No entanto, o romance-ensaio sobre a vida e a obra de Jed Martin não propõe ou, principalmente, não pode atestar que seu nome tenha durado infinitas gerações. Eis mais um ponto contingente deixado à livre interpretação e à reflexão do leitor.

## 2 SEGUNDA PARTE: Le peintre de la vie moderne

Em torno de 1859, aproximando-se dos 60 anos de idade, o holandês Constantin Guys, ilustrador da revista semanal de notícias inglesa *Illustrated London News*, instalou-se em Paris. Charles Baudelaire, seu admirador havia pelo menos dez anos, apresentou-se pessoalmente. Na mesma época, a partir de conversas e análises de quadros, o poeta francês escreveu alguns ensaios críticos sobre a obra de Guys. A reunião desses textos apresentará o apologético título “O pintor da vida moderna”.

Com 12 relativamente breves capítulos, o artigo levou alguns anos para ter sua primeira publicação, demora bem provavelmente devida aos ecos do polêmico lançamento de *Les fleurs du mal*, em 1857. Foi somente em 1863 que o poeta conseguiu publicar *Le peintre de la vie moderne* em uma espécie de folhetim no jornal *Le Figaro*, dividido em três episódios: dois nos dias 26 e 29 de novembro, o último no dia 3 de dezembro do mesmo ano. Seria republicado na íntegra em 1889, em uma edição póstuma e atualizada de *L'Art romantique*.

Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire sistematiza o que entende por arte moderna, pensando o *belo* sobretudo em seu aspecto transitório. Através de um texto fluído, podendo ser tomado a princípio como uma crítica elogiosa a um artista e sua produção, logo ao início da leitura perceberemos que se trata de um ensaio filosófico que expõe claramente uma teoria e suas ilustrações. No entanto, o autor não deixa de lado seu olhar de poeta, a observação minuciosa dos sentidos do mundo permeada por uma intenção estética; se “M.G.”<sup>9</sup> representa a materialização do artista moderno, Baudelaire está a seu lado: nas descrições dos traços e na busca dos motivos do pintor Constantin Guys, o leitor confundirá os limites entre o pincel do pintor e a pena do escritor.

Já no primeiro capítulo do texto, “O belo, a moda e a felicidade”, após uma breve saudação aos grandes pintores do passado, Baudelaire define seu foco:

(...) é da pintura dos costumes do presente que pretendo me aproximar hoje. O passado é interessante não somente pela beleza que souberam extrair dele os artistas para quem ele era o presente, mas também como passado, por seu valor histórico. É o mesmo com o presente. O prazer que tiramos da representação do presente é devido não somente à

---

<sup>9</sup> Abreviação de Monsieur Guys, que solicitou anonimato ao autor do ensaio.



beleza pela qual ele pode ser revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 1885, p. 52).

Além de sugerir a característica temporal do belo, podemos notar uma importância do presente ao olhar do fazer artístico. Tratando o belo a partir da moda, o poeta afirma em seguida que “o imortal apetite pelo belo sempre encontrou sua satisfação” (BAUDELAIRE, 1885, p. 54). Pouco adiante, delineia sua teoria:

Está aqui uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo é sempre, inevitavelmente, de uma composição dupla, mesmo que a impressão que ele produza seja uma; (...) o belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se desejarmos, aos poucos ou de uma só vez, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem este segundo elemento, que é como o invólucro divertido, excitante, aperitivo, do divino *gâteau*, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio que descubram uma única amostra de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 1885, p. 55).

Tal perspectiva perpassará todos os capítulos do texto, reafirmada através de exemplos relacionados ao “elemento circunstancial” do belo, seja ele a moda, as profissões, os personagens sociais ou até os objetos, nenhum desprovido da potencialidade do belo. Baudelaire percebe que a beleza é presente em toda expressão e obra humana, seja em um simples penteado, em um tecido que prende o cabelo, no desenho de um carro, na espessura de uma sobrancelha ou em um movimento das mãos. Também constata que novos “belos” surgem, outros deixam de existir com o passar do tempo. “O pintor da vida moderna”, em sua teoria, em sua apologia, é também um manifesto estético. Guardadas as devidas proporções, é um empreendimento semelhante ao de Stendhal com seu *Racine et Shakespeare* de 1825, panfleto romântico que buscou romper com os paradigmas classicistas no teatro. O poeta, cerca de 40 anos depois, relativiza e amplia a noção de belo, liberando-a de um campo clássico e bem delimitado. Enquanto Stendhal buscou estender as possibilidades da arte dramática num rompimento relacionado ao teatro francês, Baudelaire desenvolveu uma teoria que abordou seu objeto além dos limites de sua nação e do seu tempo; é neste ponto que seu texto, muito além de um manifesto estético, é um documento da filosofia moderna.

No segundo capítulo, “O croqui de costumes”, o autor faz um elogio a esse gênero de pintura, onde são representados de forma simples “a vida burguesa e os espetáculos da moda”

(BAUDELAIRE, 1885, p. 56). Entre alguns pintores citados, o poeta celebra em seus quadros a grande carga da beleza cotidiana e temporal, sem paradigmas, que propõe com sua teoria.

É no terceiro capítulo, “O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”, que será apresentado C.G., o croquista contemporâneo a Baudelaire, a quem é direcionado o título do texto. Ele será a representação de um artista moderno, no seu caráter e no seu olhar sensível. O autor prefere a artista chamá-lo “homem do mundo”:

(...) isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todas suas funções; artista, isto é, especialista, homem ligado à sua palheta como o cervo à gleba. (...) Salvo duas ou três exceções inúteis de nomear, a maior parte dos artistas são, é preciso o dizer, brutos habilidosos, puros enganadores, inteligências de aldeia, cérebros de *village*. Sua conversação, necessariamente limitada a um círculo estreito, logo se torna insuportável ao *homem do mundo*, ao cidadão espiritual do universo (BAUDELAIRE, 1885, p. 61).

Na crítica ao artista em sua concepção tradicional, o poeta sugere um homem alheio ao mundo e limitado em suas concepções, estereótipo que é bem provavelmente o reflexo do esteta preso a paradigmas ultrapassados. Esse artista tradicional certamente não é regido pela *curiosidade*, ponto de partida do gênio do “homem do mundo”.

Baudelaire traz a novela de Allan Poe, *L’homme des foules*<sup>10</sup>, para caracterizar a condição sensível desse artista, aproximando-o de um convalescente: “Por detrás da vidraça de um Café, um convalescente, contemplando alegremente a multidão, mistura-se por pensamento a todos os pensamentos que se agitam ao redor dele” (BAUDELAIRE, 1885, p. 61). A curiosidade seria a paixão irresistível do convalescente; a convalescência, um retorno à infância, sobretudo em seu fascínio pelo novo. Mas o poeta diferencia os nervos sólidos do homem de gênio e os nervos fracos da criança:

Em um, a razão tomou um lugar considerável; no outro, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. Mas o gênio não é senão a infância reencontrada à vontade, a infância dotada agora, para se exprimir, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite ordenar a soma dos materiais involuntariamente colhida (BAUDELAIRE, 1885, p. 62).

Antes de determinar a referência a esse novo tipo de artista, Baudelaire considera aproximá-lo do *dandy*, por sua inteligência sutil e conhecimento dos mecanismos do mundo. No entanto, desiste da atribuição, já que o *dandy* é também *blasé*, e “M.G. tem horror às pessoas

---

<sup>10</sup> Tradução em francês do poeta para *The Man of the Crowd*, publicado em 1840.

*blasés*” (BAUDELAIRE, 1885, p. 64); decide, por fim, considerá-lo filósofo pitoresco, na condição de um La Bruyère, visto que apenas *filósofo* seria aproximá-lo do metafísico, o que iria contra seu amor excessivo pelas coisas tangíveis. Mais adiante, em única ocorrência, Baudelaire utiliza a expressão “artista filósofo” (ibidem, p. 102). Podemos conceber no texto a qualidade de “filósofo” como o homem atento ao seu tempo, munido de uma sensibilidade capaz de *captar* a riqueza de sentidos em seu entorno, sem barreiras ao seu pensamento e às suas impressões. Baudelaire aproximará o “homem do mundo” do *flâneur*, como um “eu insaciável pelo não-eu” (BAUDELAIRE, 1885, p. 65), e tal esvaziamento de si fará desse artista um indivíduo que possa dar conta do mundo que lhe é apresentado.

No capítulo “A modernidade”, desloca-se o olhar que estava sobre o “artista filósofo” para abordar seu objeto:

Certamente, este homem (...) tem um objetivo mais elevado que aquele de um puro *flâneur*, um objetivo mais geral, além do prazer fugitivo da circunstância. Ele procura o que podemos chamar de modernidade; pois não se apresenta melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de captar na moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório (BAUDELAIRE, 1885, p. 68).

Aqui, é retomada a perspectiva da transitoriedade e da duplicidade, apresentada no primeiro capítulo. Sua “teoria racional e histórica do belo” (BAUDELAIRE, 1885, p. 54) está intimamente ligada ao objeto do “artista filósofo” – a modernidade. Baudelaire critica uma tendência dos artistas de sua época, que vestem pessoas para retratá-las em trajes antigos, “de uma natureza geral aplicável a todas as épocas, obstinam-se a fantasiá-los com roupas da Idade Média, da Renascença ou do Oriente” (BAUDELAIRE, 1885, p. 69). Segue conceituando a modernidade:

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que permanecem de tempos anteriores são revestidos com roupas de sua época. São perfeitamente harmoniosos porque a roupa, o corte de cabelo e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de uma completa vitalidade. Esse elemento transitório, fugitivo, cujas metamorfoses são tão frequentes, você não tem o direito de desprezá-lo ou de deixar passar despercebido (ibidem).

Assim, é exposta a principal linha de pensamento de “O pintor da vida moderna”. Na complexidade desta dicotomia estética do *transitório* (representado pela modernidade) e do

*eterno*, não parece frutífero um esforço que busque delimitar a segunda fração. Mesmo assim, não é inoportuno sugerir que o *imutável* e *eterno* do pensamento estético de Baudelaire é relacionado à ideia do transitório *registrado em obra de arte*. No momento em que o “artista filósofo”, através de sua observação fina, percebe as variadas nuances representativas de seu tempo, parece já definida sua parcela do eterno enquanto *arte*. Quando Baudelaire diz que a modernidade é a “metade da arte”, ele não afirma que ela é, em si, arte, mas nela está contida como uma de suas duas partes. Sendo assim, a outra fração da arte pode estar intimamente ligada ao olhar do artista em relação à sua modernidade e a de seus contemporâneos, transformada em objeto estético; é apenas o olhar do “artista filósofo” que chegará a fazer da sua modernidade uma expressão eterna e imutável – *arte* em si, com suas duas partes.

Em “A arte mnemônica”, quinto capítulo, é trazida a expressão *barbarismo*, característica atribuída aos pintores que possuem um “olhar sintético e abreviador” (BAUDELAIRE, 1885, p. 73). Para Baudelaire, tal estilo se explica proficiente, e é cultivado por Guys: a pintura que traduz as impressões do pintor. Tudo seria o resultado de um processo mnemônico:

Quero falar do método de desenhar de M. G. Ele desenha de memória, e não a partir de um modelo, salvo nos casos (a guerra da Criméia, por exemplo) onde há necessidade urgente de tomar notas imediatas, precipitadas, e de deter as linhas principais de um assunto. De fato, todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam a partir da imagem escrita em seu cérebro, e não a partir da natureza (BAUDELAIRE, 1885, p. 74).

Entre o perfeito reflexo mimético do mundo e a interpretação feita pelo artista, Baudelaire valoriza a segunda possibilidade. Esse “barbarismo” de conotação positiva parece a garantia de que o pintor tenha observado e absorvido o mundo com uma sensibilidade “filosófica”. A modernidade, o belo do presente, tudo estará na obra do artista que produz exclusivamente a partir das imagens gravadas em sua memória.

Nos dois capítulos seguintes, “Os anais da guerra” e “Pompas e solenidades”, o poeta ilustra sua teoria citando quadros de Constantin Guys, parte do acervo pessoal do pintor ou de seus trabalhos reunidos no *Illustrated London News*. Em todas as descrições das obras, Baudelaire faz observações minuciosas sobre os sentidos e intenções dos traços. O capítulo “O Militar” destaca-se por abarcar profissões à noção de belo:

Falamos já sobre a ideia de beleza particular a cada época, e observamos que cada século tinha, por assim dizer, sua graça pessoal. A mesma nota pode se aplicar às profissões;

cada uma destaca sua beleza exterior das leis morais às quais ela é submetida (BAUDELAIRE, 1885, p. 88).

Aqui, já não há um quadro específico invocado, como nos dois capítulos anteriores, para relatar as características dos traços e do motivo pictórico. Mesmo assim, é dado ao leitor que Baudelaire escreve através de suas impressões de uma obra de Guys: “Tenho agora sob os olhos uma dessas composições de uma fisionomia geral verdadeiramente heróica” (BAUDELAIRE, 1885, p. 89). Então, o texto sofre uma alteração gradativa, um deslocamento das impressões do pintor às do escritor: os capítulos “O Dandy” e “A Mulher” representam a visão de Baudelaire em relação aos objetos que abordam. Neles, o leitor percebe uma pintura minuciosa desses dois personagens sociais, não mais partindo dos traços de pincel de um terceiro, mas da pluma do autor. Neste momento parece possível afirmar que o próprio Baudelaire é – ou se considera – um “artista filósofo”, um *flâneur*, um “homem do mundo”, ao lado de Constantin Guys na busca pelo objeto *modernidade* e sua representação estética. Não seria por menos, dado que em sua obra, notadamente “As Flores do Mal”, faz-se presente em grande escala a quebra de paradigmas, a relativização e ampliação da noção de belo a que “O pintor da vida moderna” se propõe.

No capítulo “Elogio da maquiagem”, o poeta retoma a perspectiva teórica do início do texto. É feita uma análise histórica do homem em relação ao belo, tratando mais uma vez de sublinhar seu caráter transitório, suas relações e conceitos no percurso do tempo. Também é novamente trazido o conceito de moda, sobretudo relacionado à maquiagem, justificando a sublimidade da mulher, este “astro que preside todas as concepções do cérebro masculino” (BAUDELAIRE, 1885, p. 97). Em tal justificação, é defendida a rejeição da beleza natural em favor do embelezamento artificial oferecido pela maquiagem, tal gesto sendo um movimento em direção aos ideais de belo variáveis para cada época. Ao final do capítulo, Baudelaire traça o célebre aforismo: “Todas as modas são atraentes” (BAUDELAIRE, 1885, p. 101).

“As mulheres e as meninas” ilustra as teorias dos dois capítulos anteriores, retomando a referência indireta aos quadros de Guys. Chama atenção por tratar das classes sociais: “na coleção de suas obras como no formigueiro da vida humana, as diferenças de casta e de raça, sob algum item de luxo que os sujeitos se apresentam, saltam imediatamente aos olhos do espectador” (BAUDELAIRE, 1885, p.104).

Em quadros que representam a vida de Londres e a vida de Paris, desde a mulher *galante* até a mulher escrava, o observador pode apreciar suas diferentes belezas. No último capítulo, “Os

carros”, o poeta destaca também o conhecimento de Guys em relação à carroceria e ao encilhamento, elogiando seu cuidado na representação linear, “a mesma facilidade que um pintor de marinhas tem com todos os gêneros de navios” (BAUDELAIRE, 1885, p. 113).

No final do penúltimo capítulo, verifica-se um movimento interessante relacionado à expressão do escritor em relação à do pintor: “Elas são repletas de sugestões, mas de sugestões cruéis, amargas, que minha pluma, mesmo que acostumada a lutar contra as representações plásticas, talvez tenha traduzido apenas insuficientemente” (BAUDELAIRE, 1885, p. 110). “O escritor da vida moderna”, chamo assim Baudelaire, ao invés de supor uma limitação em sua capacidade de observar, pontua a evidência de que a arte pictórica, como todos os tipos de arte, tem sua particularidade. Mesmo assim, dada qualquer arte em sua concepção representativa, percebe-se que existe um justo canal de aproximação entre seus diversos tipos. A relação – ou fusão – entre imagem e texto, em todas as instâncias presentes em “O pintor da vida moderna”, também preside meu trabalho e será sistematizada a seguir. Novamente invocando *Les fleurs du mal* e seus diversos *vins*, proponho que tal relação é celebrada por Baudelaire na última frase de sua apologia a Constantin Guys: “Ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou inebriante do vinho da Vida” (BAUDELAIRE, 1885, p.114).

## **2.1 Jed Martin: um pintor da vida moderna**

“(…) desejoso de dar uma visão exaustiva do setor produtivo da sociedade de seu tempo, Jed Martin deveria necessariamente, em um momento ou outro de sua carreira, representar um artista” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 123). A afirmação é de Wong Fu Xin, em sua primeira tese sobre a arte do protagonista de “O mapa e o território”. Nela, trata sobretudo do ciclo dos *métiers*. Percebe-se uma perspectiva próxima às reflexões de Baudelaire: a condição de artista explicada na “visão exaustiva do setor produtivo da sociedade de seu tempo” lembra o olhar do artista filósofo sobre a modernidade. Coincidência ou não, o ensaísta chinês “considerava-se, antes de tudo, poeta; mas seus poemas quase não são mais lidos (...) enquanto seus ensaios sobre a obra de Martin permanecem uma referência incontornável nos meios da história da arte” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 185). Temos, no livro, um poeta escrevendo artigos sobre a relevância estética da obra de um pintor. Guardadas as devidas proporções, é daí que partirei para

a observação de algumas possíveis equivalências entre a obra de Houellebecq e “O pintor da vida moderna”.

A aproximação mais evidente entre a obra de Jed Martin e as produções contempladas no artigo de Baudelaire é averiguada no seu terceiro ciclo criativo, pois é onde o artista se expressa através de pinturas, como Constantin Guys. Além de Guys e Martin representarem o mundo através do mesmo gênero de arte, de tematizarem elementos de seu presente como valor em comum, há também um ponto de encontro referente aos *métiers*. Retomando o capítulo “O militar” do texto de Baudelaire, o poeta o introduz falando sobre a beleza encontrada nas diferentes profissões: “Em umas, essa beleza será marcada por energia e, em outras, ela terá os sinais visíveis da ociosidade” (BAUDELAIRE, 1885, p. 88). Mais uma vez, percebemos como Baudelaire aproxima o conceito de *beleza* de signos que *caracterizem*, tal caracterização culminando na busca do artista pela modernidade. Mesmo que as profissões sejam apenas uma fonte das inúmeras belezas do presente de Constantin Guys, o ciclo onde Jed Martin engendra uma “visão exaustiva do setor produtivo da sociedade de seu tempo” também tem como fim uma busca mais ampla, que ele mesmo define: “quero simplesmente *dar conta do mundo*” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 420). Em outras palavras, nas várias faces de seu presente, Jed Martin também está em busca dos signos que representem a *sua* modernidade; proponho que seja, como Constantin Guys, um pintor da vida moderna.

Baudelaire, ao falar em “artista filósofo”, refere-se sobretudo a um novo tipo de artista, diferentemente do que tradicionalmente se atribui em seu tempo aos homens das artes. O poeta confere a Guys uma posição de isolamento e individualidade do olhar. Jed Martin, em relação às impressões do público sobre seu trabalho, experimenta uma condição semelhante, não se encaixando em grupos pré-estabelecidos:

Sob pretexto de que faço pintura sobre tela, até mesmo esta forma particularmente datada que é a pintura a óleo, sou sempre classificado em uma espécie de movimento que defende o retorno à pintura, sendo que não conheço essas pessoas, nem sinto a menor afinidade com elas (HOUELLEBECQ, 2010, p. 149).

Nesse momento, ainda falta a Jed uma compreensão externa de seu trabalho, e a grande motivação de organizar seu *vernissage* é a de que seja compreendido. Não deixando de lado um teor humorístico, sugiro que aí lhe falta um crítico equivalente a Baudelaire, que aponte seu olhar

filosófico e individual sobre o mundo, diferentemente de encaixá-lo em grupos ou movimentos de tendência.

O *olhar* rege tanto o ensaio de Baudelaire quanto o livro de Houellebecq. Lembremos que foi o olhar do personagem escritor que impulsionou Jed a fazer seu retrato: “Há alguma coisa em seu olhar, não sei dizer o quê, mas creio que posso transcrever” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 174). Logo em seguida, o diálogo entre o pintor e o escritor é interrompido por uma lembrança deste último, que o levou a um diálogo que tivera com Olga: “Tu sabes, no fundo, por que tu agradas às mulheres? (...) É muito simples: porque tu tens um olhar intenso. Um olhar apaixonado” (ibidem). Jed percebe que Houellebecq possui, como ele próprio, um olhar perpassado por paixão. Mais do que alegar que o escritor é um alter ego do pintor ou vice-versa, observo em “O mapa e o território” uma aproximação da *maneira de olhar* entre o protagonista e, agora, o escritor real, que assina o livro. Assim como Jed seria um pintor da vida moderna, Michel Houellebecq seria um escritor da vida moderna, dado o caráter mimético do livro e a observação da sociedade de seu tempo, sua modernidade, embora através dos olhos do personagem, da ficção<sup>11</sup>. Trata-se de uma semelhante natureza de aproximação que sugeri entre Guys e Baudelaire anteriormente: o escritor redige um texto não apenas como observação do olhar do outro, mas como partidário do mesmo olhar enquanto valorização da modernidade do mundo apresentado. Proponho, portanto, que Houellebecq, Jed, Baudelaire e Guys são artistas filósofos que têm como objeto sua modernidade.

Um aspecto estilístico também aproxima “O mapa e o território” e “O pintor da vida moderna”: o amálgama entre texto do autor e tela do pintor. O pictórico é constante no livro de Houellebecq, assim como já observado anteriormente em relação ao texto de Baudelaire. No primeiro parágrafo do romance, há o melhor exemplo dessa relação entre texto e imagem:

Jeff Koons acabava de se levantar de sua poltrona, os braços lançados para frente em um ímpeto de entusiasmo. Sentado em sua frente, sobre um canapé de couro branco parcialmente coberto de seda, Damien Hirst parecia prestes a emitir uma objeção; seu rosto estava enrubescido, sombrio. Ambos estavam com um terno preto – o de Koons, com linhas finas –, uma camisa branca e uma gravata preta. Entre os dois homens, sobre a mesa, havia um cesto de frutos ao qual nem um, nem outro prestava atenção; Hirst bebia uma Budweiser Light (HOUELLEBECQ, 2010, p. 9).

---

<sup>11</sup> Sublinho, novamente, que as aproximações entre Houellebecq e Baudelaire são amplas, guardando devidas proporções e diferenças. No entanto, é inegável que Houellebecq, de maneira ficcional, e o protagonista de seu livro, no seu espaço e tempo particulares, valorizam sentidos que representam estética e filosoficamente seu tempo, assim como propõe Baudelaire em sua teoria sobre estética moderna.



No parágrafo seguinte, o leitor perceberá que a descrição aborda não uma cena do enredo em andamento, mas a cena de uma pintura: “A face de Koons estava ligeiramente brilhante; Jed a escureceu com o pincel, recuou três passos. Havia, decididamente, um problema com Koons” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 10). Houellebecq se utilizou da descrição do mundo da justaposição (como seu personagem mesmo classifica a arte da pintura) para um efeito no âmbito da narração. Em muitos momentos do livro, o leitor deve fazer o esforço de adaptar a linearidade do texto a uma imagética estática, assim como as descrições dos *croquis* de Guys feitas por Baudelaire.

No texto do catálogo para o *vernissage* de Jed Martin, o personagem Houellebecq elege como *chef-d’oeuvre* o quadro “Bill Gates e Steve Jobs falando sobre o futuro da informática”, que o pintor também subtítulo de “A conversa de Palo Alto”<sup>12</sup>. Juntamente à descrição física da cena pictórica, o escritor destaca os sentidos e impressões encontrados nos gestos, nas roupas ou nos acessórios dos retratados. Sobre um Bill Gates descontraído, observa que “Somente os óculos com armação metálica podiam lembrar seu passado de *nerd*” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 190). Ao analisar Steve Jobs, Houellebecq remarca um paradoxo:

Não havia nada de californiano na maneira pela qual sua mão direita segurava sua mandíbula, como que para auxiliar em uma reflexão difícil, no olhar pleno de incerteza que ele dirigia a seu interlocutor; e mesmo a camisa havaiana com a qual Martin o havia adornado não chegava a dissipar a impressão de tristeza geral produzida por sua posição ligeiramente curvada, pela expressão de desasseio que se lia em seus traços (HOUELLEBECQ, 2010, p. 190).

Em “O pintor da vida moderna”, a abordagem das obras é semelhante. No capítulo “as mulheres e as meninas”, o poeta levanta as impressões de um desenho que ilustra uma *courtisane*:

Ela avança, desliza, anda com seu peso de saias bordadas que lhe serve às vezes como pedestal e equilíbrio; ela darda seu olhar sob seu chapéu, como um retrato em seu quadro. Ela representa bem a selvageria na civilização. Tem sua beleza inspirada no Mal, sempre desprovida de espiritualidade, mas algumas vezes tomada por uma fadiga que interpreta a melancolia. Tem o olhar ao horizonte, como o animal de rapina; mesmo devaneio, mesma distração indolente e, às vezes também, mesmo foco de atenção (BAUDELAIRE, 1885, p. 107).

---

<sup>12</sup> Palo Alto: cidade localizada no estado americano da Califórnia, cenário da pintura.

Em ambas as descrições, as impressões não são apenas livres sugestões pessoais, respostas particulares às imagens que contemplam; elas são indicações de elementos escolhidos pelo pintor. Houellebecq e Baudelaire demonstram *compreender* o olhar dos artistas ao comporem seus quadros, e tal perspectiva de *crítica especializada* põe em um mesmo patamar o catálogo de Houellebecq e o texto de Baudelaire. Essa aproximação é, mais uma vez, fruto do olhar artístico-filosófico, compartilhado por esses quatro “pintores” da vida moderna.

## 2.2 As modernidades de *La carte et le territoire*

A aproximação entre o livro de Houellebecq e o manifesto de Baudelaire não é limitada ao gênero pintura, fazer artístico de um dos vários ciclos criativos de Jed Martin. No sentido do olhar individual, filosófico e estético sobre o mundo presente, toda a produção do protagonista de “O mapa e o território” se enquadra nas valorizações de “O pintor da vida moderna”. Mas as produções artísticas não são as únicas plataformas a representar as modernidades do livro: o próprio narrador, tematizando a realidade externa às obras, expõe várias modernidades.

Um trecho já utilizado na primeira parte de meu trabalho demonstra um aspecto de modernidade no ciclo das fotografias de mapas *Michelin*:

A essência da modernidade, da apreensão científica e técnica do mundo, aí se encontrava misturada à essência da vida animal. O desenho era complexo e belo, de uma clareza absoluta, utilizando apenas um código restrito de cores. Mas em cada uma das aldeias, dos vilarejos, representados de acordo com sua importância, era possível sentir a palpitação, o apelo de dezenas de vidas humanas, de dezenas ou de centenas de almas – umas prometidas à condenação, e outras, à vida eterna (HOUELLEBECQ, 2010, p. 54).

Jed Martin concebe “A essência da modernidade” na “apreensão científica e técnica do mundo”. Sua própria obra representará uma apreensão do mundo mista de estética e técnica. Não é por acaso que, no texto, em todos os ciclos do artista, há uma descrição detalhada dos métodos e dos materiais utilizados para chegar ao resultado final de suas produções, sejam máquinas fotográficas e câmeras de vídeo, processos de edição, *softwares* de computador ou extensões dos arquivos digitais para impressão. No ciclo das pinturas, mesmo que a apreensão do mundo tenha sido realizada através de uma forma clássica, os temas dos retratos estavam em harmonia com o

aspecto técnico do mundo, nas variadas profissões representadas, como, por exemplo, o próprio quadro intitulado “Bill Gates e Steve Jobs falando sobre o futuro da informática”. Para esta obra, o próprio Houellebecq sugere o subtítulo “Uma breve história do capitalismo”, explicando:

Dois partidários e convencidos pela economia de mercado; dois apoiadores resolutos, também, do Partido democrata, e, entretanto, duas facetas opostas do capitalismo, tão diferentes entre si quanto um banqueiro de Balzac poderia ser de um engenheiro de Verne (HOUELLEBECQ, 2010, p. 193).

Resumindo os personagens dessa “breve história do capitalismo” como representações de seus dois pilares, Gates como a funcionalidade, Jobs como a inventividade, o personagem Houellebecq propõe uma das várias estruturas dicotômicas que são uma constante no livro. O próprio título da obra é uma delas. Na entrada da exposição de fotos dos mapas *Michelin*, o protagonista posicionou um painel com o título do evento: “O MAPA É MAIS INTERESSANTE QUE O TERRITÓRIO” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 82). Dessa separação, podemos depreender outras dicotomias tais como *representação e realidade*, *forma e conteúdo* e, como na estrutura do signo linguístico de Saussure, *significante e significado*. Retomando as impressões de *não pertencimento e não adesão* do protagonista à realidade, nesse título da exposição podemos perceber mais uma vez sua inclinação às formas de *representação* do mundo. Por tais olhares dicotômicos, proponho, o ciclo das fotos de mapas é o conceito principal do livro, já que resume um olhar duplo da realidade, e é também nessa estrutura que se encontra a modernidade representada no livro: o império da publicidade. Quando Jed propõe que a (sua) modernidade é essencialmente a “apreensão científica e técnica do mundo” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 54), penso que seja possível conceber de maneira mais clara tal modernidade, investigando quais os interesses por trás dessa apreensão, quem a realiza e por que a realiza.

Cabe, aqui, uma breve história dos reais guias *Michelin*<sup>13</sup>: os mapas de rotas estão longe de ser uma novidade para a França do século XXI. Sua primeira versão foi um guia publicitário destinado aos pouco mais de 2000 condutores de automóveis pneumáticos no país em 1900, distribuído na ocasião da Exposição Universal. No impresso, havia dicas de hotéis, postos médicos e curiosidades sobre cidades e diversas regiões. Sua existência se explica no estímulo às

---

<sup>13</sup> Tal percurso histórico dos guias não é contemplado no livro de Houellebecq. Mesmo assim, para meu trabalho, dado o caráter mimético e as outras referências à realidade presentes no livro, considerarei que a Michelin de “O mapa e o território” tem a mesma data de fundação que a empresa Michelin real.

viagens e, conseqüentemente, ao uso de pneus da marca *Michelin*, empresa fundada pelos irmãos André e Édouard Michelin em 1889. Com o passar dos anos, os guias evoluíram: sua dimensão gastronômica surgiu no período entre guerras, com as três estrelas que designam até hoje, em ordem crescente de qualidade, “uma mesa muito boa”, “merece um desvio” e “vale a viagem”, todas, mais uma vez, estimulando indiretamente o uso dos pneus. Chegando ao século XXI, o sistema de estrelas, particularmente no *Guide Rouge*, é de grande influência na opinião do público, sendo objeto de críticas e publicações.

Retornando à realidade do livro, após a exposição das fotos dos mapas *Michelin*, quando Jed e Olga aproveitarão os feriados de maio para explorar as regiões do interior da França, o casal consulta o guia *French Touch*, cuja supervisão da redação foi realizada por Olga. O artista sugere comecem pelo *Massif Central*: “Pra ti, é perfeito. Talvez não seja o que há de melhor, mas creio que seja *très français*” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 95). Deparando-se com um hotel que oferece refeições franco-marroquinas, dizendo “Mas sou uma turista, eu quero o *franco-français*” (ibidem), Olga demonstra a intenção de tirar o hotel do catálogo. Alguns dias mais tarde, a empregada da *Michelin* propõe a seus superiores uma enquete sobre os pratos efetivamente consumidos nos hotéis da rede. A nota de síntese do diretor do segmento *food luxe et intermédiaire* diria:

Provavelmente, erramos ao nos concentrarmos sobre os gostos de uma clientela anglo-saxã em busca de uma experiência gastronômica *light*, associando sabores e segurança sanitária, cuidadosa com a pasteurização e fiel à rede do frio. Essa clientela, na realidade, não existe: os turistas americanos nunca foram numerosos na França, e os Ingleses estão em diminuição constante. (...) Nossos novos clientes, nossos clientes reais, vindos de países mais jovens e mais rudes, com normas sanitárias recentes e de qualquer maneira pouco aplicadas estão, ao contrário, na sua estadia na França, em busca de uma experiência gastronômica *vintage*, até mesmo *hardcore*; apenas os restaurantes que se adaptam a esse novo dado deveriam merecer, a partir de agora, figurar em nosso guia (HOUELLEBECQ, 2010, p. 97).

No capítulo seguinte, Jed e Olga analisam roteiros atualizados propostos por *French Touch*, dando ao leitor acesso ao paraíso turístico do interior da França. À sua disposição, os variados hotéis oferecem terraços com banheiras jacuzzi, passeios em jardins com espécies mediterrâneas, *menus séduction*, *hammams* e quartos equipados com colchões d’água:

Essa justaposição de elementos *velha França* ou *local* e de equipamentos hedonistas contemporâneos produzia às vezes um efeito estranho, quase o de uma falta de bom

gosto. Mas talvez fosse essa mistura improvável, pensou Jed, que atraísse a clientela da rede, ou pelo menos seu *alvo principal* (HOUELLEBECQ, 2010, p. 101).

Tais passagens dão conta do “império da publicidade” a que me referi anteriormente e que, a meu ver, pode bem representar grande parte da modernidade dos tempos de Jed Martin. A tal “império”, invoco tanto a ideia de dominação quanto a noção geográfica implícita à expressão. Ora, tanto os mapas *Michelin* quanto o guia fictício *French Touch* representam a *construção* de um território, sobretudo *vendável*. O território desse mapa é mais comercial que técnico ou científico; os perfis dos hotéis e das atrações oferecidas são definidos não por uma cultura local de onde estão estabelecidos, mas pelos interesses e anseios previamente estudados de um público-alvo. Daí, não deixo de aproveitar um jogo de palavras com o título em francês do livro “O mapa e o território”: em seu enredo, o território está disponível *à la carte*. O público é quem define o conteúdo desse mapa-cardápio que varia e se adapta de acordo com o gosto da clientela.

Dado o tema do turismo, os guias e mapas representam uma orientação para quem vem de fora, o externo, sendo que os próprios conceitos dessa orientação são em grande parte definidos pelos anseios do externo, e não pela essência interna, o território em si. Se o mapa está cartograficamente organizado, seu conteúdo variável relaciona-se ao aspecto cultural das regiões, seja na gastronomia, seja nos tipos de estabelecimentos e serviços prestados. O que atrai o público nos mapas e guias *Michelin*, no livro de Houellebecq, parece ser uma conexão perfeita entre a representação publicitária e a realidade cultural e histórica do local representado, ignorando que os mapas, antes de retratarem um reflexo do real, são peças que fazem parte de uma complexa rede comercial, uma construção resultante de pesquisas sobre a condição financeira e anseios da sociedade, que detém o poder de reconfiguração cultural dos mapas para adaptá-los às demandas dos clientes.

A presença dos mapas publicitários não representa, em si, a modernidade dos tempos de Jed Martin, dado que a criação dos guias reais data do início do século XX. O que parece moderno é a complexa estrutura de organização corporativa que representam, a gama extensa de atuação e os vários ramos de mercado que a empresa de pneumáticos toca, tendo uma forte influência na sociedade como um todo<sup>14</sup>. Mas não é apenas a empresa *Michelin* a responsável

---

<sup>14</sup> É preciso, mais uma vez, separar a modernidade do escritor Houellebecq e a modernidade de Jed Martin. Mesmo que sejam verificáveis alguns aspectos dos guias *Michelin* reais no livro, não pretendo propor que a empresa da obra seja um reflexo perfeito da real empresa. Em “O mapa e o território”, Houellebecq expõe os bastidores fictícios da

pela construção das relevâncias dos territórios; paralelamente, outro aspecto de “império da publicidade”, no sentido cartográfico, evidencia-se no livro. Após o primeiro encontro com o escritor Houellebecq na Irlanda, aguardando o avião de retorno à França no aeroporto de Shannon, Jed analisa o mapa dos voos da companhia de aviação *low-cost Ryanair*:

No jantar da véspera, Houellebecq tinha lhe dito que havia muitos imigrantes poloneses na Irlanda, era um país que escolhiam de preferência a outros, sem dúvida por sua reputação, na verdade bem falsa, de santuário do catolicismo. Assim, o liberalismo redesenhava a geografia do mundo em função das demandas da clientela, estivesse esta se deslocando em função do turismo ou para ganhar sua vida. À superfície plana e isométrica do mapa-múndi se substituía uma topografia anormal onde Shannon estava mais próxima de Katowice que de Bruxelas, de Fuerteventura que de Madrid. Na França, os dois aeroportos adotados pela Ryanair eram os de Beauvais e Carcassonne. Tratava-se de duas destinações particularmente turísticas? Ou tornaram-se turísticas pelo simples fato de que a Ryanair os havia escolhido? Meditando sobre o poder da topologia do mundo, Jed caiu em uma leve sonolência (HOUELLEBECQ, 2010, p. 152).

Talvez Jed tenha feito, nessa meditação, a relação dos mapas desproporcionais da *Ryanair* com suas fotos dos mapas *Michelin*. Se estes constroem e desconstroem o fundo cultural das representações, aqueles reorganizam o mundo no aspecto físico. O “império da publicidade” proposto por mim resume-se nesse redesenho da geografia feito pelo liberalismo. Aqui, chegamos a um ponto sensível da modernidade de Jed: um momento de redesenho do mundo em função de uma nova clientela, seja para o turismo, seja para ganhar a vida. Esses novos clientes já haviam sido mencionados na síntese da enquete da *Michelin*, como “vindos de países mais jovens e mais rudes, com normas sanitárias recentes e de qualquer maneira pouco aplicadas” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 97). Em relação às companhias de aviação, o narrador, sempre em discurso indireto livre, traça um percurso histórico do status da viagem aérea, culminando no presente:

A partir da década de 70, com os primeiros atentados palestinos – mais tarde substituídos, de maneira mais espetacular e mais profissional, pelos da Al-Qaida – a viagem aérea se tornara uma experiência paternalista e concentracionária, que imaginavam se extinguir rapidamente. Mas na época, pensou Jed aguardando sua mala no imenso hall de chegada – os carrinhos de bagagens metálicos, quadrados e massivos, eram também provavelmente de época – na época surpreendente dos *Trinta Gloriosos*, a viagem aérea, símbolo da aventura tecnológica moderna, foi bem outra coisa. Ainda reservada aos engenheiros e aos *executivos*, aos construtores do mundo do amanhã, ela estava prestes, não havia dúvidas no contexto de uma social-democracia triunfante, a se

---

empresa Michelin, e aproximo essa ficção do caráter ensaístico e mimético do livro, embora não seja intenção de meu trabalho verificar se a influência da real Michelin sobre a sociedade reflete ou não na obra.

tornar cada vez mais acessível às camadas populares, na medida em que se desenvolveriam seu *poder de compra* e seu *tempo livre* (o que se tinha finalmente produzido, mas a partir de um desvio do ultraliberalismo adequadamente simbolizado pelas companhias *low cost*, e ao preço de uma total perda de prestígio anteriormente associado ao transporte aéreo) (HOUELLEBECQ, 2010, p. 135).

Percebe-se que o redesenho geográfico do mundo, na época de Jed, dá-se principalmente em função de uma mudança no status da viagem aérea, resultante do aparentemente inesperado ultraliberalismo representado pelas recentes companhias *low cost*. Assim, os guias e mapas *Michelin* acabam sendo uma adaptação a esse novo perfil de clientes em deslocamento pelo mundo, desejoso do mundo e, assim, definidor dos mapas do mundo.

Como já foi visto, a transição entre o ciclo das fotos de mapas e o ciclo dos *métiers* está próxima da primeira década do século XXI. Assim, podemos aproximar mimeticamente essa modernidade ficcional da modernidade do autor do livro publicado em 2010. No entanto, o tempo do enredo avança e expõe o espaço de um futuro próximo. Quando Jed chega aos 60 anos, instalado na *Creuse*, uma outra realidade se configura. A mudança de perfil dos interioranos, a valorização de profissões antigas e locais pode representar um movimento contrário ao “império da publicidade”: o nativo, talvez por si, cultiva os costumes atribuídos histórica e culturalmente àquela região, e tal configuração pode ser independente do imperativo de um guia ou mapa que lhe defina externamente e lhe confira estrelas qualitativas, obedecendo a demandas de mercado. Mesmo assim, sublinha-se que “Não era a fatalidade que os havia conduzido a se lançar ao artesanato, na renovação de um refúgio rural ou na fabricação de queijos, mas sim um projeto de empresa, uma escolha econômica prudente, racional” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 416). Por outro lado, portanto, essa nova realidade pode ser lida como um estabelecimento do comércio local que responde completamente às demandas daquele público que, décadas antes, buscava uma experiência gastronômica “*vintage*, até mesmo *hardcore*”, estendendo-se da gastronomia aos mais diversos costumes culturais tradicionais. Não há claros indícios de que a iniciativa dessa reconfiguração do interior seja interna ou externa, embora eu proponha que, nessa última modernidade da realidade do livro, o território, ao menos como cultura e tradição próximas a uma organicidade, parece se sobressair àquele império “inorgânico” do mapa publicitário de décadas anteriores.

Sob o signo do mapa e do território, interpreto uma possível transformação da abordagem estética nos três principais ciclos da obra de Jed Martin. No primeiro, representado pelas

fotografias de mapas *Michelin*, o artista parte de uma perspectiva formalista, onde a forma (o mapa) é mais interessante que o conteúdo (o território). O segundo, das pinturas que tematizam os vários meios de produção de uma época, possui uma perspectiva sensivelmente mimética, interessando-se pela realidade (território) onde o personagem está inserido. No terceiro, dos planos de vegetais que, pouco a pouco, dominam os objetos, as fotos e os bonecos humanóides que se decompõem, não se trata mais de interesse por mapa ou território, forma ou conteúdo: o último ciclo criativo da vida de Jed Martin tematiza a vitória do território sobre qualquer tentativa de organização sobre ele; a essência do território, do orgânico, está na tela, não há mais representação, não há mais orientação, não há mais mapas, apenas a anarquia da natureza em seu estado mais puro.



## CONCLUSÃO

Houellebecq e Baudelaire, mais do que serem aproximados a partir de equivalências específicas em suas obras, como por textos que tematizam a arte pictórica, olhares e profissões semelhantes, respondem ambos a um elemento mais amplo que predominou na literatura do século XIX, tendo a França como pioneira: a mimesis do mundo levando em conta a mistura de estilos. Auerbach diz: “Foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-quotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme. Vauquer, se tornassem objetos de representação literária séria” (AUERBACH, 1971, p. 413). Essa mistura de estilos do realismo moderno, diferentemente da poética clássica, onde havia gêneros específicos para representar as diferentes classes e tipos sociais, trouxe à representação literária um aspecto de estudo crítico da sociedade, possível sobretudo através da consciência histórica nesse olhar mimético. São desbancados paradigmas clássicos para, juntamente com o desejo de novas perspectivas da arte, o intuito de estudo da sociedade em suas variadas faces. Essa literatura é um ponto de encontro da sociedade com ela mesma, com sua história e, nessa consciência, com suas possibilidades de futuro.

O texto de Baudelaire insere-se nessa busca ampla de consciência histórica do olhar mimético do mundo. Se os autores realistas trouxeram a mistura de estilos, Baudelaire trouxe a ideia de relativização do belo – sobretudo em seu aspecto temporal. Mesmo que “O pintor da vida moderna” trate das artes plásticas, o texto propõe uma visão estética que pode ser estendida a todos os tipos de arte. No próprio capítulo que elogia os *croquis* de costumes, diz o poeta:

Temos nesse gênero verdadeiros monumentos. Tratam com razão as obras de Gavani e Daumier como complementos da *Comédia Humana*. O próprio Balzac, estou bem convencido disso, não estaria longe de adotar essa ideia tão justa de que o gênio do artista pintor de costumes é de natureza mista, ou seja, há nele uma boa parte de espírito literário (BAUDELAIRE, 1885, p. 57).

Michel Houellebecq também se insere nessa busca de consciência histórica através da literatura que represente a realidade. Mesmo que seu romance analisado neste trabalho diferencie-se bastante em complexidade de gênero se comparado à prosa do século XIX, os elementos miméticos, o estudo crítico, as sugestões ensaísticas de futuros possíveis, tudo é presente em sua

obra. Estaria o autor, em seu desejo de ser “precursor do século XXI”, retomando um papel literário por parte esquecido no século XX? Seria Houellebecq um dos autores que tira a literatura de seu estado de “perigo”, fazendo dela uma plataforma de reflexão sobre o mundo real, onde a sociedade se encontra de maneira transparente, identifique-se e possa nuançar sua consciência e sua participação histórica? Não seria equivocado responder afirmativamente.

Em um aspecto mais formal, relacionado aos elementos contemporâneos da prosa de Houellebecq e ao que aproxima seu livro do conceito moderno de “literatura pós-autônoma”, é também legítimo ainda aproximá-lo das proposições de Baudelaire: o romancista francês reúne em sua obra aspectos do que poderíamos chamar “modernidade do fazer literário”; o que sua literatura possui de “pós-autônoma” enquadra-se em um tipo de literatura característico de seu tempo (o romance-ensaio, o complexo amálgama entre ficção e realidade), enquanto o olhar que valoriza a modernidade – seja literária ou em relação ao mundo – está em acordo com a teoria da arte moderna do poeta francês do século XIX. O olhar do “artista filósofo” Houellebecq observa e representa seu mundo, sua sociedade, seu tempo, não excluindo, como consequência desse olhar, elementos de complexidade formal que ao mesmo tempo o distanciam da prosa do século XIX.

É evidente que o mundo no século XX, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, é *representado* esteticamente. No entanto, insisto sobre o ponto do olhar *filosófico* do artista moderno em Baudelaire: sua mimesis, além de representar o mundo, faz parte de uma ampla maneira de olhar que busca responder, cultura, histórica e politicamente, às questões “De onde viemos? Quem somos? Para onde estamos indo?”. Tal abordagem atenta à história e à identidade coletiva, convidando para a reflexão além da experiência estética – ou sendo tal reflexão parte da própria experiência estética –, parece marcar uma sutileza de grande parte dos gênios criativos do século XIX, e é essa característica que percebo na obra de Houellebecq. Vejo alguns exemplos no futuro próximo tratado no enredo de “O mapa e o território”, onde um novo perfil de habitantes do interior da França é constatado, ou no quadro de Jed intitulado “Bill Gates e Steve Jobs falando sobre o futuro da informática”, com o subtítulo “Uma breve história do capitalismo”. Talvez seja essa posição filosófica, no livro, que dê aos personagens Michel Houellebecq e Jed Martin um brilho no olhar, representando a paixão obsessiva de “dar conta do mundo”. Da mesma maneira, talvez seja uma suposta ausência desse olhar filosófico na obra de Jeff Koons

que faz sua representação, na perspectiva de Martin, não “transcender essa aparência de vendedor de conversíveis Chevrolet” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 10).

Michel Houellebecq já é um *best-seller*. Os leitores e o mundo parecem o estar compreendendo, divididos entre críticas elogiosas e depreciativas. De qualquer maneira, as posições estão assumidas, as polêmicas estão estabelecidas. Dadas todas as reações, seu resgate de um olhar filosófico-estético do real parece ainda, como ele mesmo diz (SILVA, 2011, p. 119), estar “funcionando bem”.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: LÉVY, Calmann (Org.) **Œuvres complètes de Charles Baudelaire**. 1885. Disponível em [http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art\\_romantique](http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_romantique). Acesso em 03/07/2013.

\_\_\_\_\_. **Les fleurs du mal**. Paris: Pocket, 2012.

CARVALHO, Castelar de. **Para compreender Saussure**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

HOUELLEBECQ, Michel. **La carte et le territoire**. Paris: Flammarion, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Revista SOPRO**. Tradução de Flávia Cera. *Cultura e Barbárie*, nº 20, janeiro, 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>. Acesso em 24/05/2013.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

SILVA, Juremir Machado da. **Um escritor no fim do mundo (viagem com Michel Houellebecq à Patagônia)**. São Paulo: Record, 2011.

\_\_\_\_\_ Contraponto: Michel Houellebecq. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, PUCRS, nº 12, p. 127-130, junho, 2000. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3073/2350>. Acesso em 27/06/2013.

STENDHAL, Henri Beyle. **Racine et Shakespeare**. Paris: Librairie Larousse, 1932.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2012.