

O anti-herói rebelde e a sociedade de controle em *O concorrente* (1982), de Stephen King escrevendo como Richard Bachman

Luiz Felipe Voss Espinelly
(Universidade Federal do Rio Grande, Brasil)¹

Resumo: O presente artigo apresenta um estudo do anti-herói romanesco do gênero Distopia, realizado por meio da análise do romance *O concorrente* (*The running man*, 1982), de Stephen King escrevendo como Richard Bachman. Examinamos neste texto os elementos que caracterizam a obra como distopia e o papel desempenhado pelo anti-herói protagonista da narrativa, revelando o modo como ele se relaciona com a permanência do mito de Prometeu e a condição pós-moderna da sociedade contemporânea. Para isso, utilizo como referencial teórico os estudos de Fredric Jameson sobre a Pós-modernidade, em que analisa o fim do sujeito, o mito de Prometeu narrado por Hesíodo em *Teogonia* (VIII AEC) e *Os trabalhos e os dias* (VIII AEC), os estudos sobre sociedades disciplinares, de Michel Foucault, e sociedades de controle, de Gilles Deleuze, e a pesquisa sobre anti-herói de Rita Gurung, que categoriza o anti-herói rebelde em *The archetypal antihero in postmodern fiction* (2010).

Palavras-chave: Anti-herói, Anti-herói rebelde, Distopia, Pós-modernidade, Sociedade de controle.

Abstract: This article presents a study of the dystopian novelistic antihero, carried out through the analysis of the novel *The Running Man* (1982), by Stephen King writing as Richard Bachman. In this text, I examine the elements that characterize the work as dystopia and the role played by the anti-hero protagonist of the narrative, revealing how he relates to the permanence of the Prometheus myth and the postmodern condition of contemporary society. For this, I use Fredric Jameson's studies on Postmodernity as a theoretical framework, in which he analyzes the "death" of the subject itself, the myth of Prometheus narrated by Hesiod in *Theogony* (VIII BCE) and *The Works and Days* (VIII BCE), the studies on disciplinary society, by Michel Foucault, and societies of control, by Gilles Deleuze, and the research on antiheroes by Rita Gurung, who categorizes the rebel antihero in *The archetypal antihero in postmodern fiction* (2010).

Keywords: Anti-hero, Rebel anti-hero, Dystopia, Postmodernity, Societies of control.

Recibido: 20 de marzo. *Aceptado:* 30 de abril.

1. Doutor em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG.

O concorrente (*The running man*, 1982), de Stephen King escrevendo como Richard Bachman, é uma narrativa distópica ambientada em uma sociedade de controle que apresenta uma América degradada em que o totalitarismo tem a televisão como elemento central de grande influência na sociedade, com programação repleta de *reality shows* de diversos tipos, incluindo um de caçada humana, que premia o participante que consegue sobreviver por mais tempo. Ben Richards, o anti-herói do romance, é um desempregado que precisa de dinheiro para tratamento médico para sua filha, por isso aceita participar de um dos programas, passando a ser caçado, enquanto é considerado inimigo do estado pela propaganda oficial.

A análise do personagem Ben Richards revela um anti-herói que se rebela contra o poder instituído como pode, enfrentando a força dos mecanismos de controle que atuam na sociedade contemporânea, com a indústria do entretenimento, dispositivos de segurança e tecnologias de informação servindo para manter o indivíduo comum disciplinado. Ele reflete a problematização do embate entre o sujeito e a sociedade, que persiste na pós-modernidade e produz um aniquilamento da identidade individual, por vezes traduzido como um suicídio (metafórico ou não) do indivíduo, em sintonia com o que Jameson chama de fim do sujeito, no qual o sujeito descentrado perde o sentido do real, com a compressão do espaço e do tempo, vivendo em um eterno presente, no qual não há clara relação de continuidade entre passado, presente e futuro, gerando a sensação de deserto do real que caracteriza a pós-modernidade. Ao anti-herói que busca a transformação da sociedade resta um enfrentamento desigual, que pode significar a morte, como para Ben Richards, mas que faz parte de uma tradição de narrativas de resistência, com ações de afirmação da individualidade, de imposição de humanidade em um mundo de afetos esmaecidos e controle sobre manifestações de singularidade que perturbem a ordem, o que representa um legado que pode servir para projetar uma sociedade diferente.

Nesse sentido, Ben Richard revela a permanência do mito de Prometeu, que ensinou o uso do fogo à humanidade, simbolizando a luz do conhecimento. No mito, narrado por Hesíodo em *Teogonia* (VIII AEC) e *Os trabalhos e os dias* (VIII AEC), Prometeu presenteou os homens com a aquisição da técnica, o que permite autonomia e liberdade, e com sua transgressão de ordem anti-heroica, marcou o início de um percurso de distanciamento entre os deuses e os homens e por isso foi punido por Zeus. Na pós-modernidade, o mito prometeico permanece na jornada de aquisição de conhecimento e perda da inocência que a humanidade segue trilhando, com a dualidade do fogo –que liberta ou destrói– refletindo a angústia do sujeito pós-moderno, que se percebe sozinho no mundo, livre e com autonomia, mas sem referenciais.

As distopias figuram uma realidade em que os mecanismos de controle da sociedade são um pesadelo para os indivíduos, pelo exagero das limitações das liberdades individuais ou por representarem ameaças muito próximas. As principais distopias clássicas tratam do tema do totalitarismo. Obras fundamentais do gênero, como *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, *1984* (1949), de George Orwell, e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, apresentam um estado forte oprimindo o indivíduo. Se o totalitarismo nas distopias modernas normalmente é aplicado pelo estado, na pós-modernidade esse elemento ganha novos traços, com grandes corporações também exercendo o controle e a opressão sobre o indivíduo: ou seja, a violência não é mais monopólio do governo.

O conceito de sociedades de controle é do filósofo francês Gilles Deleuze, que no *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*, em *Conversações: 1972-1990* (1992), reflete sobre uma mudança de paradigma no período após a Segunda Guerra Mundial, que pode ser percebida pela crise dos confinamentos que o indivíduo enfrenta na sociedade, em ambientes distintos, como família, escola e trabalho, que representam as sociedades disciplinares, como postulado por Foucault, e que estão sendo substituídas por sociedades de controle, nas quais os mecanismos já estão funcionando. Deleuze descreve esse cenário:

Não há necessidade de ficção científica para se conceber um mecanismo de controle que dê, a cada instante, a posição de um elemento em espaço aberto, animal numa reserva, homem numa empresa (coleira eletrônica). Félix Guattari imaginou uma cidade onde cada um pudesse deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro, graças a um cartão eletrônico (individual) que abriria as barreiras; mas o cartão poderia também ser recusado em tal dia, ou entre tal e tal hora; o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal. (Deleuze, 1992 224-225)

As distopias ambientadas em sociedades de controle demonstram que a autoridade rigidamente exercida oprime os indivíduos. O controle da sociedade é uma característica tão forte na pós-modernidade que já está presente, em diferentes graus, em praticamente todas as distopias, gerando a ansiedade sobre o corpo como um resultado dessa dominação sobre o indivíduo. Nos romances contemporâneos em que a literatura, especialmente a distópica, trata de um mundo degradado e agressivo, envolto em violência e caos, os anti-heróis protagonizam as narrativas, experimentando o caminho do herói como *outsiders*, sujeitos inadaptados tentando sobreviver, fazendo o que precisa ser feito.

Esse herói problemático, fraco, inseguro, de modos não-heroicos, contesta a imagem de ideal, postura que o faz anti-herói. A posição subversiva acaba sendo paradoxal, pois ao mesmo tempo em que assume as ações necessárias, demonstrando forças ocultas em sua fragilidade, mantém uma chama desafiadora, contestando o *status quo*, e por isso sendo considerado presença incômoda e rejeitado pela sociedade.

A temática da sociedade de controle, com poder disciplinar centralizado, é uma característica muito forte das distopias em geral e é o centro da narrativa em *O concorrente*, impondo seu domínio sobre os indivíduos, o que leva o protagonista a tornar-se um anti-herói rebelde, não por ideologia, mas por sobrevivência, porque não tem opção que não seja tentar modificar a sociedade em que está inserido.

Denunciar o totalitarismo é uma das características mais marcantes de algumas distopias. Nos romances clássicos do gênero, como *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e *1984* (1949), de George Orwell, a imposição da sociedade sobre o indivíduo é flagrante. Nas distopias produzidas na pós-modernidade, tal característica se mantém, em romances que demonstram o pesadelo humano de ser privado da liberdade. O totalitarismo pode aparecer nessas obras de forma manifesta, como em *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, e *Children of men* (1992), de P.D. James, em que há um governo forte conduzindo a sociedade com mão de ferro, projetando o terror de uma sociedade do futuro pior do que a atual, ou mais próximos do modo de vida do dito mundo civilizado contemporâneo, como em *O peregrino* (2005), de John Twelve Hawks, em narrativas no qual o terror é verificar que já há mecanismos de controle atuando na sociedade atual.

Narrar os terrores de distopias com sociedades de controle revela um temor sobre vários aspectos da vida cotidiana da sociedade contemporânea, em que a maioria dos mecanismos de controle são prestigiados, como a indústria do entretenimento, os dispositivos e sistemas de segurança e as tecnologias de informação. Todos esses sistemas são úteis e/ou importantes, mas controlados pelo governo ou por grandes corporações, com pouca gerência dos indivíduos que os utilizam –por exemplo, hoje é possível, ainda que difícil, viver sem uma conta de e-mail, mas não sem documentação e registros oficiais–. Assim, não é difícil figurar um cenário em que os dados eletrônicos sejam manipulados de acordo com a vontade de um governo totalitário ou grande corporação e um indivíduo inocente seja responsabilizado criminalmente por algo que não cometeu. Do mesmo modo, uma simples edição com menor imparcialidade pode transformar notícias e acabar com reputações públicas, influenciar em eleições, etc.

O anti-herói que emerge da opressão da sociedade de controle é um rebelde que para sobreviver não tem escolha: precisa agir contra o que está estabelecido. Rita Gurung, em *The archetypal antihero in postmodern fiction* (2010), define o rebelde do seguinte modo: “Um rebelde é um homem que diz ‘não’, o que resiste ou se ressentido de autoridade, o que se recusa a estar em conformidade com os modos de comportamento aceitos, e rejeita as convenções aceitas” (Gurung, 2010 42, tradução minha).²

2. “A rebel is a man who says ‘no’, one who resists or resents authority, one who refuses to conform to the accepted modes of behaviour, and rejection of accepted conventions”.

A figura do anti-herói que se rebela contra a sociedade, ainda que seja fraco, revela uma sociedade que oprime quem está em situação vulnerável, que coloca à margem quem não consome plenamente, que em nome da manutenção da ordem restringe as liberdades individuais e faz propaganda para prestigiar o *status quo*, convencendo a todos de que a única maneira de viver é esta, de que democracia é escolher o que será consumido, não se é necessário consumir. Rita Gurung vincula essa temática social com a própria pós-modernidade, para ela: “a representação da realidade social torna-se um recurso pós-moderno” (Gurung, 2010 41, tradução minha),³ por ir na contramão do modernismo do fluxo de consciência e do mundo interno mais importante que a realidade social, e também por dar sequência ao modernismo que buscava representar a realidade com rigor.

Em *O concorrente* (1982), de Stephen King, Ben Richards é o anti-herói rebelde que no início do romance se encontra em uma situação-limite e resolve agir. O contexto do protagonista é degradante: o planeta Terra em 2025 está poluído, ele está desempregado e sua filha Cathy, uma criança de um ano e meio, está doente. No texto há pistas de que os problemas da família Richards são crônicos e que a esposa de Ben, Sheila, já precisou se prostituir. Assim, Ben Richards decide participar de um dos *reality shows* que fazem parte da programação da GratuiTV, um eletrodoméstico que atualiza a televisão, de 1984, sendo onipresente nos lares de *O concorrente*: “todos os apartamentos do conjunto habitacional tinham uma –era a lei–, mas ainda era legalmente permitido desligá-la. A Lei de Benefícios Compulsórios de 2021 não obtivera a maioria necessária de dois terços, por uma diferença de seis votos” (Bachman, 2006 5). A presença massiva do aparelho reforça a condição de opressão da sociedade de controle. Através dos programas da GratuiTV o público é mantido em constante estado de entorpecimento, dando atenção somente aos temas veiculados na GratuiTV. Como a droga *soma* em *Admirável Mundo Novo*, a GratuiTV tem um papel importante para a manutenção da ordem, principalmente entre as camadas mais pobres da população:

Os cabos da GratuiTV ficam enterrados em segurança sob as ruas, e ninguém, a não ser um idiota ou revolucionário, quereria vandalizá-los. A GratuiTV é o material do sonho, o pão da vida. Um sacolé de cocaína custa 12 dólares antigos, um comprimido de Embalo Frisco sai por 20, mas a GratuiTV faz a gente pirar de graça. Mais adiante, do outro lado do Canal, a máquina de sonhos funciona 24 horas por dia... mas funciona com dólares novos, e só quem está empregado os tem. (Bachman, 2006 11)

O entretenimento da GratuiTV funciona como propaganda oficial, reafirmando através da programação o que interessa a quem está na classe dominante, com o poder de governar sobre os mais pobres. O controle estabelecido é tão grande, que o narrador compara o ambiente em que Ben Richards vive a uma prisão: “os outros prédios da

3. “the depiction of social reality becomes a postmodern feature”.

Co-Op City erguiam-se como os torreões cinzentos de uma penitenciária” (Bachman, 2006 5).

Sem ter outra saída para tratar da saúde de sua filha, Richards resolve participar de um dos *reality shows* que passam o dia todo na GratiTV, para conseguir algum dinheiro. São programas como o “Esteira para a Grana”, em que pacientes crônicos de alguma doença ganham dez dólares a cada minuto em que permanecem conversando com o apresentador e correndo em uma esteira. No entanto, nem todos os programas são de pouco risco, no mais famoso, “O foragido”, acontece uma caçada humana em que todos os participantes normalmente morrem, por isso o protagonista precisa convencer sua esposa, que é contrária à ideia. Também há a possibilidade de ele não ser aceito, mas Richards sabe que sua condição degradada é um atrativo e intui algo mais sobre si mesmo, que a princípio ele não sabe racionalizar:

Ben estava contra ela, abatido e mal humorado, agarrando-se a alguma coisa que o distingua, um algo invisível com que a Rede contava de maneira implacável. Ele era um dinossauro nessa época. Não dos grandes, mas, mesmo assim, um retrocesso, um embaraço. Talvez um perigo. As nuvens grandes se condensam em torno de partículas pequenas. (Bachman, 2006 7)

A consciência do protagonista de *O concorrente* sobre si revela pistas sobre um anti-herói com voz e forças ocultas, um rebelde em potencial, ainda que tenha vivido subjugado. A degradação que recai sobre Ben Richards é a mesma que enfrentam os outros concorrentes –a fila para a inscrição era de nove quarteirões e mais de um quilômetro e meio. Com vinte e oito anos, Richards aparenta ter muito mais. É a consequência da fome, das condições ruins de vida, da exposição ao ar poluído, etc. São essas características que ajudam a formar a personalidade que o distingue. Já na primeira etapa da seleção para os jogos, após preencher a ficha, a atendente do guichê percebe que Richards tem algo a mais: “Agora estava olhando para ele, vendo seu rosto, o olhar raivoso, o corpo magricela. Não era feio. Ao menos alguma inteligência. Bons dados estatísticos” (Bachman, 2006 14). Por causa disso, ela faz uma pequena marca na ficha, já encaminhando para que recaia sobre ele um olhar mais cuidadoso na próxima etapa.

Ainda no início do romance um pequeno diálogo entre Richards e um policial revela que o protagonista de *O concorrente* tem problemas com autoridade:

Richards mostrou seu cartão a um dos policiais de serviço e o homem o examinou de perto.

–Um burro metido a caga-regras, filhote?

–Tão esperto quanto você, falando sem esse revólver na perna e com as calças arriadas até os tornozelos –respondeu Richards, sorridente–. Quer experimentar? Por um instante, achou que o homem ia esmurrá-lo.

–Eles lhe darão um jeito –disse o policial–. Você vai andar um bocado de joelhos antes de terminar. (Bachman, 2006 16)

Aos poucos, outros detalhes sobre a personalidade de Ben Richards vão sendo revelados e demonstram que o anti-herói da narrativa é uma figura diferente dos seus iguais, por características como a sua predileção pela leitura: “Desejou ter trazido um livro, mas achou que talvez fosse melhor assim. Os livros eram vistos com desconfiança, especialmente nas mãos de alguém do sul do Canal” (Bachman, 2006 18).

No processo de seleção para os jogos, o exame médico é criterioso e invasivo. O corpo revela-se como a última fronteira da sociedade de controle, e também é mapeado e subjugado: “–Incline-se para frente e afaste as nádegas. Richards dobrou-se e as afastou. Um dedo recoberto de plástico invadiu seu canal retal, explorou-o e se retirou” (Bachman, 2006 22). Do mesmo modo, a mente de Richards é analisada. Em um teste de Rorschach, a resposta dele demonstra o quanto está inserido em um contexto de dominação e insalubridade: “Uma pessoa doente. Deitada de lado. As sombras sobre seu rosto parecem grades de presídio” (Bachman, 2006 35).

Conforme a personalidade de Richards vai sendo desvendada, torna-se cada vez mais claro seu problema com a autoridade, reação a uma vida rigidamente controlada. Durante a seleção para os jogos ocorre um desses momentos, após o exame médico e um questionário sobre seu histórico de saúde: “Richards teve uma ânsia súbita de estender a mão por cima da mesa e quebrar o pescoço daquele cretino. Em vez disso, seguiu em frente” (Bachman, 2006 24). Do mesmo modo, à medida que a rebeldia de Richards vai aflorando, sua tomada de consciência também se revela. Ao final do processo seletivo ele já começa a racionalizar que o seu problema individual é o reflexo de um problema social mais complexo. Richards compara a sua situação e a dos outros competidores – e, por conseguinte, das classes menos favorecidas da sociedade – com a de ratos: “eles eram como ratos num imenso labirinto ascendente: um labirinto norte-americano, refletiu Richards” (Bachman, 2006 28). E como ratos, são despedidos de sua individualidade pela sociedade de controle, o que acontece metaforicamente quando os concorrentes recebem os macacões com o emblema dos Jogos, que todos deveriam vestir: “Ben Richards sentiu-se como se tivesse perdido suas feições” (Bachman, 2006 29).

No fim da seleção, Richards e alguns poucos outros candidatos não recebem indicação de qual programa participarão, apenas o local ao qual devem se dirigir. Um deles, Jimmy Laughlin, descrito como um homem de voz amarga, intui que serão destinados aos programas mais importantes, do horário nobre, nos quais os participantes na maioria das vezes morrem ou ficam gravemente feridos. Para ele, foram selecionados por serem considerados perigosos para a sociedade e, como tal, devem ser eliminados, em nome da manutenção da pureza do *status quo* e da ordem: “Somos os tipos perigosos. Inimigos públicos. Eles vão nos apagar” (Bachman, 2006 45). Jimmy Laughlin estava correto, Ben Richards foi selecionado para o programa mais importante da emissora: O

Foragido, reality show em que os concorrentes são caçados por uma equipe da emissora e que conta com o apoio do público, que pode ajudar dando dicas que levam à captura dos participantes. As regras são simples, como Dan Killian, o representante da rede que dá a Richards a notícia de que foi selecionado para *O Foragido*, informa:

O senhor ou os membros sobreviventes de sua família ganharão 100 dólares novos para cada hora que o senhor continuar livre. Apostamos 4.800 dólares no senhor, em moeda corrente, na suposição de que consiga burlar os Caçadores por 48 horas. O saldo não despendido será reembolsável, é claro, se o senhor for pego antes de terminadas as 48 horas. O senhor terá uma vantagem de 12 horas na largada. Se durar trinta dias, receberá o Grande Prêmio. Um bilhão de dólares novos. (Bachman, 2006 52)

Dan Killian traz a ficha completa do protagonista do romance de King, confirmando sua caracterização como a de alguém com problemas com as autoridades: “Frequentou a Escola de Ofícios Manuais de South City (...) Suspenso duas vezes por desacato à autoridade. Creio que o senhor chutou o diretor assistente na parte superior da coxa, quando ele estava de costas, certo?” (Bachman, 2006 49). As informações de Killian apontam para um Richards que também não obedece aos dogmas da esquerda oficial, trabalhista: “Rebelde até o fim, hein? Nenhuma filiação sindical, em virtude de sua recusa a assinar o Juramento de Fidelidade ao Sindicato, bem como o Contrato de Controle Salarial” (Bachman, 2006 50). Há, ainda, o histórico profissional de Richards, que também é revelador: “Seu histórico profissional tem sido irregular, e o senhor foi demitido... vejamos... seis vezes ao todo, por coisas como insubordinação, insulto aos superiores e críticas abusivas às autoridades” (Bachman, 2006 50). Killian complementa a caracterização de Ben Richards com um resumo esclarecedor sobre quem é o anti-herói rebelde de *O concorrente*: “Em suma, o senhor é visto como desrespeitador da autoridade e anti-social. É um desgarrado que tem sido inteligente o bastante para se manter longe da prisão e de problemas graves com o governo” (Bachman, 2006 50).

Ao ficar claro que Richards é um rebelde em potencial, ainda que individualista, também fica claro que foi selecionado por esse motivo. Assim, *O Foragido* cumpre uma função importante para a sociedade de *O concorrente*, que é a de ajudar na manutenção da ordem, eliminando possíveis focos de desobediência, o que é confirmado por Killian: “O programa é um dos meios mais seguros de que dispõe a Rede para se livrar de baderneiros embrionários como o senhor, Sr. Richards” (Bachman, 2006 51). O fato de até então não existir registros de sobreviventes do programa só comprova o quanto a sociedade de controle tem sucesso em suas ações de limpeza.

Além das regras oficiais do programa, há outros detalhes que não são de conhecimento do público e que confirmam o quanto os espetáculos da sociedade de controle podem ser manipulados de acordo com a vontade de quem está no comando. Como

concorrente, Richards recebe um aparelho de gravação e sessenta pequenas fitas para registrar sua fuga, com a obrigação de enviar duas dessas fitas gravadas por dia, o que, embora negado pela Rede, ajuda a identificar sua localização. Há também uma premiação extra, que é desconhecida pelo público, de cem dólares para cada caçador ou representante da lei eliminado pelos concorrentes. O público é incentivado a participar – interatividade é uma das características mais louvadas pela indústria do entretenimento – através de denúncias por telefone, e a cada informação correta enviada pelo público, o denunciante ganha cem dólares, mil em caso de captura. O que é levado ao público na apresentação dos concorrentes também é editado de acordo com os interesses do programa. A foto de Ben Richards exposta no *show* é alterada para apresentar uma aparência mais ameaçadora e ele é descrito como um sociopata perigoso: “No conjunto, o Richards do monitor era apavorante – o anjo da morte urbano, abrutalhado e não muito inteligente, mas dotado de uma certa astúcia primitiva e animalesca. O bicho-papão do morador dos apartamentos da região nobre” (Bachman, 2006 69). Todas essas ações tornam muito difícil a fuga dos participantes, o que auxilia no trabalho de manutenção da ordem realizado pelo programa.

A foto da esposa de Richards também é apresentada com alterações e os seios nus expostos, o que o deixa atônito e furioso: “Quero dizer a todos, no estúdio e em casa, que aquela não era a minha mulher. Aquilo era uma falsificação barata...” (Bachman, 2006 70). A reação de Ben serve aos propósitos do programa, o que apenas estimula ainda mais o comportamento exageradamente dramático da plateia, afinada com os modos da sociedade do espetáculo. Para Baudrillard, esse tipo de simulação causa o hiper-real, criando um ambiente de espetáculo em que se perde a medida da realidade. No hiper-real o que é simulado é tratado como todo o resto, porque as consequências são as mesmas. Baudrillard utiliza como exemplo a simulação de um assalto, em que independente da utilização de armas e munição verdadeiras ou falsas, as consequências podem ser tão perigosas quanto as de um assalto dito real, com reação da polícia, pânico, etc. Em *O concorrente*, na hiper-realidade da apresentação de Richards no programa *O Foragido*, com fotos alteradas e um texto cuidadosamente editado, ocorre todo um desenvolvimento de ação que embaralha o retrato de Richards planejado pela Rede com as reações que o protagonista e a plateia desenvolvem em um ambiente espetacularizado:

De repente, Richards fez-lhes um gesto obsceno – com as duas mãos. Dessa vez, não houve como imaginar que a corrida em direção ao palco fosse simulada. Ele foi retirado às pressas pela saída da esquerda, antes que o trucidassem ao vivo e em cores, privando, com isso, a Rede de toda a lucrativa cobertura que viria depois. (Bachman, 2006 71)

O desenvolvimento, embora não previsto, funciona tão bem quanto o planejado, porque quanto mais exagerado o resultado, mais espetacularizado, o que contribui para

se criar uma atmosfera em que se perde o sentido do real, com o constante bombardeio de notícias e entretenimento apresentados com grandiosidade. Nesse sentido, é cada vez mais difícil chamar a atenção do público, o que culmina em uma escalada de violência, sexualidade e bizarrices que vão mais e mais tornando-se triviais, vinculando-se ao que Jameson chama de esmaecimento dos afetos.

Nesse mundo em que se perde a noção do real, em que o consumismo, a mídia e a moda tornam todos parecidos, Ben Richards é alguém fora da curva, um anti-herói rebelde que, por ser genuíno, não parece pertencer a um mundo em que o artificial é tão presente. Killian percebe essa particularidade e compara Richards com a arte das cavernas, produto legítimo de outro tempo: “Gostaria que você pudesse ser preservado, colecionado, se preferir, tal como foram colecionadas e preservadas as minhas pinturas de cavernas asiáticas” (Bachman, 2006 72). Porém, Killian sabe que a mesma característica que destaca Richards é a que não permite que ele seja colecionado e o coloca em perigo: a rebeldia. Para o cidadão médio, a massa amorfa que forma a sociedade, o rebelde representa um perigo. Ben Richards, além de rebelde, tem origem nas camadas menos privilegiadas da sociedade, representando duplamente um risco: ele é uma promessa de violência. Após a cena de apresentação de Richards, Killian lê além do jogo de cena e explica sua leitura sobre o embate entre classes que a situação de Ben Richards representa: “Você simboliza todos os medos desta época sombria e decaída. Não foi tudo espetáculo e instigação da plateia lá dentro, Richards. *Eles o odeiam*. Deu para sentir?” (Bachman, 2006 73), por isso a recomendação dele – “fique perto de sua própria gente” (73)– faz sentido e representa a chance de Richards e seus iguais sobreviverem, já que serão sempre o outro, o perigo, a sujeira da sociedade, quando confrontados com as classes média ou dominante.

Durante a fuga de Richards, ele presencia em um hotel uma cena em que o recepcionista e uma criança pobre discutem. O recepcionista, ainda que seja uma peça muito pequena da engrenagem do sistema, representa seu papel de autoridade: “Não se pode mais falar com essa negrada. Eu botava eles numa jaula, se fosse diretor da rede” (Bachman, 2006 92).

Alguns aspectos da personalidade do protagonista de *O concorrente* eram desconhecidos até dele mesmo. Diante do desafio que enfrenta, Ben Richards se descobre com um senso de humor improvável, típico dos anti-heróis rebeldes, que zombam da autoridade, desconstruindo a imagem do “durão” solitário que leva tudo a sério:

A câmera havia inspirado nele uma espécie de humor criativo que Richards nunca imaginara possuir. A auto-imagem que sempre tivera era a de um homem bastante austero, com pouco ou nenhum senso de humor. A perspectiva da aproximação da morte havia revelado um comediante solitário escondido em seu interior. (Bachman, 2006 96)

Uma das etapas na jornada do herói, como proposto por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1949), é a formação de aliados para enfrentar um teste ou inimigos. Ben Richards, após fugir de um hotel em que estava se escondendo, chega nessa etapa, ao fazer contato com uma criança negra e pobre, Stacey, que o auxilia em troca de três dólares, trazendo seu irmão mais velho, Bradley, para ajudá-lo a esconder-se. Como Richards tem um pouco de dinheiro para a fuga e a família de Stacey e Bradley enfrenta dificuldades financeiras, os irmãos assumem o risco de ajudar um foragido, porém isso não se trata apenas de uma questão financeira para eles. Bradley representa os jovens das classes mais baixas que já despertaram para os problemas socioeconômicos que enfrentam, que têm consciência da necessidade de questionar as informações oficiais e buscar outros meios de sobrevivência fora da cartilha midiática: “Nós temos lido. Aquela titica de GratiuTV é para os cabeças-de-vento. A turma, você sabe. [...] Alguns de nós frequentamos a biblioteca desde que tínhamos 12 anos” (Bachman, 2006 125).

O acesso às informações, porém, como todo o resto da vida na sociedade de controle da distopia *O concorrente*, é regulado pela lógica de mercado. Assim, até mesmo para frequentar a biblioteca, Bradley e seus colegas enfrentam dificuldades. Ao ser questionado por Richards sobre como conseguiam, Bradley explica: “Não se pode obter um cartão, a menos que haja alguém com renda garantida de 5 mil dólares por ano na família. Achamos um garoto bundão e afanamos o cartão dele. Nós nos alternamos para ir lá. Temos um uniforme da turma que usamos para ir lá” (Bachman, 2006 125).

Apesar das dificuldades, o acesso às informações permite não apenas um despertar ideológico, mas a apropriação de conhecimento útil para auxiliar na sobrevivência, como a possibilidade de fabricação de filtros artesanais para proteção contra a poluição: “Eles têm todos os livros sobre contagem de impurezas e níveis de poluição e filtros nasais na seção reservada. Arranjamos uma chave, feita a partir de um molde de cera” (Bachman, 2006 125).

A partir do conhecimento técnico sobre questões importantes para a sobrevivência, outros questionamentos surgem, principalmente os relacionados à informação e aos dados oficiais do governo sobre saúde. Assim, o conhecimento se amplia, em áreas diversas, levando a uma consciência social e fortes críticas contra o sistema:

–Disso eles não falam –disse Bradley, como se lesse os pensamentos de Richards–. Atualmente, num bom dia, a poluição em Boston atinge vinte pontos na escala. É como fumar quatro maços de cigarros por dia, só por respirar. Num dia ruim, ela chega a atingir 42. Os caras idosos caem mortos por toda a cidade. Os atestados de óbito registram asma. Mas é o ar, o ar, o ar. E eles continuam a jogar isso no ar o mais depressa que podem, aquelas grandes chaminés que funcionam 24 horas por dia. É assim que os manda-chuvas gostam. (Bachman, 2006 127)

Esse pensamento crítico é absorvido por Richards, o que contribui para ele racionalizar e ter consciência de sua rebeldia. O papel da indústria do entretenimento é claro nesse jogo, como Bradley ressalta: “Eles nos dão a GratiuTV para nos manter longe das ruas, para podermos morrer pela respiração sem criar caso” (Bachman, 2006 127). Richards, que já não gostava da GratiuTV, compreende que tinha motivos, mesmo que a princípio não fosse claro para si quais eram. Bradley resume o papel da mídia e do entretenimento na sociedade de controle: “A GratiuTV está nos matando. É feito um mágico que faz você olhar pros peitos que saltam da blusa da ajudante dele, enquanto tira coelhos das calças e os enfia na cartola” (Bachman, 2006 128).

Bradley é caracterizado em *O concorrente* como um utópico, alguém que fala em “tom sonhador” (Bachman, 2006 128) sobre uma tomada de consciência maior da sociedade: “Às vezes, acho que eu poderia desmascarar tudo isso com dez minutos de fala na GratiuTV. Contar a eles. Mostrar a eles. Todo o mundo poderia ter um filtro nasal se a rede quisesse” (Bachman, 2006 128). Portanto, é através de Bradley que Ben Richards percebe com clareza o contexto social em que está e o papel de rebelde que pode exercer, já que tem voz dentro do sistema, por sua situação de foragido. O discernimento dessa condição não traz paz para o protagonista de *O concorrente*, o ódio dos poderosos e a rebeldia contra a autoridade de Ben Richards só aumentam: “O rosto de Killian e o rosto de Arthur M. Burns surgiram diante de Richards. Ele sentiu vontade de esfaqueá-los, esmagá-los, pisoteá-los. Melhor ainda, arrancar-lhes os filtros nasais e soltá-los na rua” (Bachman, 2006 128).

Apesar de sonhador, Bradley sabe que os pobres já estão no limite e que se alguma mudança acontecer, virá deles: “O povo está furioso – disse Bradley. – Está furioso com os branqueles há trinta anos. Eles só precisam de uma razão. Uma razão...” (Bachman, 2006 128). O impacto dessas informações reverbera em Richards, sendo determinante para complementar sua condição de rebelde e pautar suas ações. Do mesmo modo, Bobby Thompson, apresentador de *O foragido*, também reconhece a importância dos pobres, marginalizados e necessitados nesse jogo de classes, por isso habilmente molda o que é veiculado no programa. O forte discurso que Richards faz, em uma das fitas que precisa enviar todos os dias, tem o áudio cortado, em um jogo de edição que só serve aos interesses da Rede em caracterizá-lo como alguém perigoso. As palavras de Richards, porém, já demonstram o rápido amadurecimento pelo qual ele passou e o reconhecimento de que a esperança se concentra nos seus:

–Todos vocês que estão assistindo a isto –disse lentamente a imagem de Richards–, não os técnicos, não o pessoal dos apartamentos de cobertura... não me refiro a vocês, seus merdas. Vocês, as pessoas dos conjuntos residenciais e dos guetos e dos cortiços baratos. Vocês, as pessoas das gangues de motos. Vocês, as pessoas sem emprego. Vocês, garotos, que são presos por porte de drogas que não têm

e por crimes que não cometeram, porque a Rede quer se certificar de que vocês não se reúnam e não conversem. Quero lhes falar de uma conspiração monstruosa, que pretende privá-los do próprio ar que vocês respir... (Bachman, 2006 129-130)

A interrupção de Bobby Thompson não apenas serve ao interesse da Rede por não completar a mensagem de Richards, mas também por caracterizá-lo como um rebelde sem causa, um perigoso irracional. Thompson conduz o público após cortar o áudio da mensagem de Richards: “não precisamos ouvir mais nada dos delírios radicais desse assassino para compreender com quem estamos lidando, não é?” (Bachman, 2006 130). A segunda mensagem, em que Richards pede às pessoas que estudem e pesquisem sobre a poluição do ar não é cortada, mas alterada para servir aos interesses da Rede, com a imagem sendo mantida, mas o áudio sendo adulterado, com uma dublagem que subverte a mensagem original, pregando ódio contra os jogos e a polícia, caracterizando Richards como um rebelde perigoso contra os aparelhos do Estado responsáveis por manter a ordem. Além da condução do programa com edições e alterações do material enviado, há a habilidade de Thompson em discursar para o público: “O homem disposto a matar. O homem disposto a mobilizar um exército de insatisfeitos como ele, para que tumultuem suas ruas, estuprando, incendiando e derrubando. O homem disposto a mentir, enganar, matar. Ele fez todas essas coisas” (Bachman, 2006 131).

Assim, Ben Richards é caracterizado e ganha *status* de inimigo público número um. O mal maior que o cidadão de bem deve temer e ajudar a exterminar. Na plateia de *O foragido*, a confirmação de que o trabalho da Rede obteve êxito: “–Assassino! –soluçava uma mulher–. Assassino vil e imundo! Deus vai acabar com a sua raça!” (Bachman, 2006 132).

Em um breve momento de tranquilidade na fuga de Richards, quando ele passa alguns dias fingindo ser um padre hospedado em um hotel, o protagonista de *O concorrente* pode refletir sobre sua situação e percebe o quanto mudou em pouco tempo, pela necessidade de sua família e a influência de Bradley, o que transforma sua condição de individualista para alguém preocupado com o social: “Agora já não era apenas ele, um homem solitário lutando por sua família, fadado a ser eliminado. Havia todos eles lá fora, sendo sufocados pela própria respiração” (Bachman, 2006 146). Finalmente complementadas as informações sobre Richards, essas mudanças são confirmadas: “Richards nunca fora um homem voltado para o social. Tinha evitado as causas com desdém e repulsa. Elas eram para babacas idiotas e para gente com tempo e dinheiro demais nas mãos” (Bachman, 2006 146). A alienação de Richards é confirmada por sua desinformação e não envolvimento com os atos públicos, manifestações e protestos que ainda ocorriam “Os grandes movimentos da década tinham passado por ele sem registro, como fantasmas aos olhos do incrédulo” (Bachman, 2006 149). Antes da tomada

de consciência, por mais que Richards tivesse problemas com autoridades, era mais um na multidão, que aprendeu, como todos os outros trabalhadores domesticados, a cuidar apenas de si. O individualismo de Richards aparece textualmente na narrativa: “Richards tinha uma vaga noção de que andavam usando gás asfixiante no Oriente Médio. Mas nada daquilo o afetava. Protestar não adiantava. A violência não adiantava. O mundo era como era, e Ben Richards circulava por ele como uma foice fina, sem pedir nada, procurando trabalho” (Bachman, 2006 149).

Consciente de sua própria mudança, Richards abandona o individualismo ao perceber que a sua condição e a de seus pares só vai mudar com uma transformação da sociedade, o que para ele passa pelo fim da Federação dos Jogos. Com essa consciência, porém, também cresce o ódio, aflorando uma característica que Rita Gurung considera importante para definir a diferença entre o herói e o anti-herói, o mal. Conforme Gurung: “A presença ou ausência do mal é também um fator na decisão sobre o heroísmo ou anti-heroísmo de um personagem” (Gurung, 2010 49, tradução minha).⁴ Esse aspecto cresce em Ben Richards, conforme sua rebeldia também aumenta:

Sozinho em seu quarto, não se deu conta de que, enquanto pensava, arreganhava um enorme sorriso de lobo branco que, por si só, parecia ter força suficiente para vergar ruas e derreter edifícios. O mesmo sorriso que exibira naquele dia quase esquecido em que havia derrubado um ricaço e fugido, com os bolsos vazios e a cabeça pegando fogo. (Bachman, 2006 150)

O alvo mais próximo de Ben Richards é a Federação dos Jogos, mas metonimicamente sua rebeldia é contra a própria sociedade. Em outro trecho da narrativa essa revolta é reafirmada: “ele teria amaldiçoado o próprio Deus, se um alvo melhor não se houvesse interposto na tela escura de sua mente: a Federação dos Jogos. E, por trás dela, como a sombra de um deus mais tenebroso, a Rede” (Bachman, 2006 189).

Durante a fuga de Richards ele faz uma refém com veículo, após ser ferido em uma perseguição. Stephen King utiliza essa refém, Amelia Williams, para dar voz ao cidadão comum plenamente integrado na sociedade de *O concorrente*. O diálogo que Amelia Williams trava com Ben Richards é uma metáfora da luta de classes. A imagem que ela tem de Richards representa a visão caricata que alguns ricos conservadores têm da classe trabalhadora. Nas palavras dela: “Disposto a fazer qualquer coisa por dinheiro. Querendo subverter o país. Por que não arranja um trabalho decente? Porque é preguiçoso demais! Gente da sua laia cospe na cara de qualquer coisa decente” (Bachman, 2006 195). Por outro lado, Richards também a percebe de forma parcial, a culpando por questões maiores das quais ela não tem controle: “Se a senhora é tão decente, como é que tem 6 mil dólares novos para comprar este carro de luxo, enquanto minha filhinha

4. “The presence or absence of evil is also a factor in deciding the heroism or antiheroism of a character”.

morre de *influenza*?” (Bachman, 2006 195). Nessa metáfora do diálogo entre as classes diferentes, fica bem claro que a comunicação é falha e os interesses distintos.

Amelia Williams, no entanto, percebe que os privilégios de sua vida são circunstanciais e podem ser retirados se for de interesse da sociedade de controle. Isso fica claro quando policiais continuam a atirar ao caçar Richards, mesmo ela tendo se identificado como refém. O narrador descreve essa transformação: “a máscara de dona de casa abastada, voltando do supermercado, estava em frangalhos” (Bachman, 2006 203). Richards compreende o contexto e chama a imprensa, para garantir que Amelia continuasse sua refém e com segurança, já que não a matariam na frente das câmeras. É com essa linha de pensamento que ele a tranquiliza: “Eles não vão baleá-la. Há gente demais. Não se pode matar reféns, a menos que não haja ninguém olhando” (Bachman, 2006 209). Dessa forma, finalmente há alguma empatia entre os dois e é através da voz dela que é transmitida a mensagem de Richards para que possam passar por um bloqueio na estrada. Nesse bloqueio, com uma multidão acompanhando no local, mais imprensa e polícia, há uma metáfora da condição da sociedade de *O concorrente*, em que o caos se instaura e há confronto entre civis e militares e entre pobres e ricos, enquanto Richards passa entre eles. A segregação entre os grupos é natural, com os ricos se concentrando no lado direito da estrada enquanto os pobres ficam na margem esquerda, em uma metáfora sobre direita e esquerda política. A maior parte da polícia enfrenta os pobres, reforçando a necessidade de abafar qualquer possível revolta popular:

Mantinhm-se cães famintos nos canis. Os pobres invadem os chalés de veraneio, fechados durante o outono e o inverno. Os pobres assaltam supermercados em bandos de pré-adolescentes. É sabido que os pobres rabiscam obscenidades cheias de erros ortográficos nas vitrines das lojas. Os pobres sempre têm cocaina na bunda, e é sabido que a visão de forrações de couro, ternos de 200 dólares e barrigas protuberantes faz suas bocas se encherem de um cuspe raivoso. E os pobres precisam ter seu Jack Johnson, seu Muhammad Ali, seu Clyde Barrow. (Bachman, 2006 213-214)

A relação dos pobres com os rebeldes é clara, reforçando a importância que Ben Richards assume na trama e sua posição de referência e bode expiatório.

No aeroporto em que Richards planeja sequestrar um avião em troca da refém Amelia Williams, ela se assusta com o barulho de uma aeronave e demonstra preocupação com Richards: “Ela teve um sobressalto e o olhou, assustada. Richards fez-lhe um aceno descontraído. Tudo bem, mamãe. Só estou morrendo” (Bachman, 2006 218). Esse trecho, além de indicar a transformação da relação entre os personagens, faz uma referência à música *It's alright, Ma (I'm only bleeding)*, de Bob Dylan, um clássico *folk* com letra de protesto pessimista e de versos apocalípticos, que apresenta um sujeito lírico em conflito com a sociedade, que conclui: “E se meus sonhos pensados pudessem ser vistos / Eles provavelmente colocariam minha cabeça em uma guilhotina” (tradução

minha).⁵ A referência se encaixa perfeitamente com o contexto do anti-herói rebelde Ben Richards em *O concorrente*.

Para o confronto final, Richards, um anti-herói frágil já por sua condição de origem, ainda está baleado e com uma fratura, reforçando essa condição. Assim, monta um circo midiático, com intensa cobertura da GratiTV, e libera a refém, para comprovar sua ameaça de ter explosivos, que ele não tinha, o que demonstra que a relação dos dois mudou e Amelia Williams também experimentou um despertar crítico sobre a condição da sociedade. Com essa ação, Richards usa as regras do próprio sistema, pois sabe que existem limites diferentes em um interrogatório de acordo com a classe social do interrogado: “até onde se atreveriam a ir com uma mulher que não pertencia à sociedade de gueto formada pelos pobres, onde as pessoas não tinham rosto?” (Bachman, 2006 232). Com a resistência de Amelia, a Rede precisa ceder e Ben Richards consegue um avião com a tripulação mínima e a volta da refém, acompanhada do mais famoso caçador do programa *O foragido*, Evan McCone.

Há novamente um trecho da trama que pode ser relacionado ao conceito de simulacro, de Jean Baudrillard. Ben Richards e Amelia Williams combinam por escrito que ela irá fingir um ataque histérico, porque pode estar sendo monitorada com uma escuta e isso confirmaria a versão deles de possuir explosivos. Como no assalto simulado que Baudrillard utiliza como exemplo para explicar o simulacro e o hiper-real, em que a reação e as consequências seriam as mesmas de um assalto de verdade, a atuação de Amelia Williams é real: “Passados uns cinco minutos, Amelia Williams começou a gemer. Foi um som tão real que, por um instante, Richards levou um susto. Depois lhe veio a ideia repentina de que, provavelmente, era real” (Bachman, 2006 254).

No avião, Richards é informado que sabiam que sua ameaça era um blefe, porque os explosivos que ele alegava ter não foram detectados, e ele é convidado para substituir McCone como Caçador Chefe e informado de que sua esposa e sua filha haviam sido assassinadas por ladrões, sem a interferência da Rede. A perda da família deixa o protagonista de *O concorrente* sem o seu motivo inicial, individual, para lutar, porém é o fator decisivo para sua ação final: jogar o avião no Edifício dos Jogos. A ação final de Ben Richards reforça sua condição de anti-herói rebelde, mostrando sua consciência crítica e de sacrifício, em um ato afirmativo típico dos anti-heróis:

por um breve momento, um momento insano de completa surpresa, horror e incredulidade, Killian pode ver Richards a encará-lo. Tinha o rosto manchado de sangue e os olhos negros ardendo como os de um demônio.

Richards sorria.

E lhe mostrava o dedo médio. (Bachman, 2006 300)

5. “And if my thought-dreams could be seen / They’d probably put my head in a guillotine”.

O sacrifício de Ben Richards representa uma morte diferente da experimentada pelo herói moderno, esmagado pela sociedade e vencido. A morte do anti-herói de *O concorrente* é afirmativa, um ato de rebeldia que marca o ponto máximo do processo de uma luta individual que se torna coletiva. David Simmons, ao comparar o anti-herói da década de 1960 com o herói romântico, reforça essa análise, argumentando que o anti-herói “muitas vezes exorciza seu tormento interior através de um ato de rebelião humanitária” (Simmons, 2008 6, tradução minha).⁶ Nesse sentido, Ben Richards representa a morte do sujeito pós-moderno,⁷ em um suicídio que remete ao aniquilamento do indivíduo frente aos desafios da sociedade contemporânea - uma questão moderna que permanece na pós-modernidade, mas que aqui é transformada, já que o ato do anti-herói da narrativa é uma afirmação de sua individualidade, se impondo mesmo fragmentado e sem referências estáveis, assumindo o risco da relação intensa com o presente como a única forma de construir um projeto futuro, mesmo que ele esteja ausente.

A organização dos capítulos do romance, através de uma contagem regressiva em ordem cronológica, reafirma na forma essa diferença, uma vez que não há o fluxo de consciência, voltado para o interior do herói, como no modernismo, mas uma apropriação de um tema *pop* da pós-modernidade, presente em filmes de ação, por exemplo, e que demarcam um tempo acelerado e linear. Do mesmo modo, a linguagem utilizada por Stephen King reforça a característica pós-moderna de se apropriar de manifestações artísticas *pop*, com vocabulário próximo ao das narrativas de ficção científica, histórias em quadrinhos e revistas *pulp fiction*. Não por acaso, o romance foi publicado originalmente em material de menor qualidade, para ser vendido em locais populares com preço baixo, sob a autoria de Richard Bachman, em uma investida de King com pseudônimo em busca de uma nova experiência como escritor desconhecido, sem o aparato comercial que um nome estabelecido tem na indústria, como manifestação genuína desse tipo de arte com o qual *O concorrente* dialoga.

A adaptação cinematográfica de *O concorrente*, *O sobrevivente* (1987), com o ator Arnold Scharzenegger no papel de Ben Richards, e que posteriormente gerou também um jogo de videogame, reforça o caráter popular e pós-moderno do romance de Stephen King. Dando sequência a esse jogo de apropriação e retroalimentação de arte típico da pós-modernidade, *O concorrente* também serviu como referência para outras obras, como o romance japonês *Battle royale* (1999), de Koushun Takami, e a

6. “often exorcizes his inner torment through an act of humanitarian rebellion”.

7. Conforme Jameson, o “fim da pincelada individual distinta”, do ego, do estilo –o que dá a impressão de que nada mais de novo pode ser realizado na música, no cinema, na literatura etc. O individualismo do sujeito da fase clássica do capitalismo não é mais possível na era das organizações, grandes corporações, da burocracia privada e do estado, da explosão demográfica que torna todos da sociedade em números e dados estatísticos. Com o fim do indivíduo, seus dilemas dão lugar ao esmaecimento dos afetos. (Jameson, 1996 43)

trilogia *Jogos vorazes* (2008-2010), de Suzanne Collins, narrativas distópicas com conteúdo violento e uma extensa cobertura midiática de caçada humana. Nesse sentido, *O concorrente* pode ser considerado uma das obras responsáveis pelo boom da produção de distopias para jovens adultos que acontece nos últimos anos, já que *Jogos vorazes* é um dos seus produtos mais conhecidos e de sucesso comercial, incluindo uma rentável franquia de filmes, e em seu *plot* inicial se alimenta dos enredos de *O concorrente* e *Battle royale* em um jogo intertextual próximo ao plágio.

A edição brasileira do romance de King traz no posfácio o texto *A importância de ser Bachman*, na íntegra, no qual o autor descreve o pseudônimo como a sua face negra de escritor. A referência de King sobre a obra deixa claro o quanto ela é pessimista e Bachman sinistro:

Ben Richards, o protagonista magrelo e pré-tuberculoso de *O Concorrente* (mais ou menos tão distante quanto se poderia ser do personagem de Arnold Schwarzeneger no filme), atira seu avião sequestrado contra o arranha-céu dos Jogos da Rede e se mata, mas leva com ele centenas (talvez milhares) de executivos da GratiTV; essa é a versão de final feliz de Richard Bachman. (Bachman, 2006 304)

Ben Richards se caracteriza como um anti-herói rebelde do princípio ao fim, que se torna mais rebelde conforme toma consciência de que a sua condição individual é tão degradada quanto a dos seus iguais e só pode mudar com uma transformação mais profunda na sociedade, que mesmo ele, frágil e sem dinheiro ou *status* social, pode ajudar a construir. Sua morte no romance simbolicamente sinaliza esse poder, tornando-se assim uma ação afirmativa, que serve como demonstração de inconformismo e inspiração para outros construírem uma nova realidade, já que irá fomentar o surgimento de outros Ben Richards, que associados e organizados terão condições de, enfim, causar uma transformação mais profunda na sociedade.

Os temas que a obra aborda, como a preocupação com o meio ambiente, o controle da mídia e a violência do cotidiano, são problemas que apenas se acentuaram com o passar dos anos após a publicação do romance, que se mostrou particularmente profético em sua conclusão, com um avião destruindo um grande edifício símbolo da sociedade contemporânea, em um inevitável e sinistro paralelo com os eventos terroristas de onze de setembro de 2001.

O concorrente inscreve-se como uma obra que atualiza as distopias clássicas, com um anti-herói que demonstra a força de figuras humanas comuns na luta por sobrevivência e transformação da sociedade, atualizando o conflito entre indivíduo e sociedade, típico da modernidade e do romance, que persiste na pós-modernidade e produz o fim do sujeito, em narrativas distópicas pós-modernas que reafirmam a crítica à sociedade de controle e o quanto a rebeldia é uma característica afirmativa necessária nesse contexto, para que não se estabeleçam regimes antidemocráticos em nome de um suposto bem

maior coletivo que retire liberdades individuais. Ben Richards conquista de forma subversiva o conhecimento que lhe é negado pela sociedade, através de ações afirmativas que deixa como legado sua própria narrativa, tornando-se um exemplo para que outros também realizem uma jornada de apropriação de conhecimento e luta por direitos civis e liberdades individuais.

O tema central do mito prometeico é a busca da humanidade por conhecimento. A dualidade do conhecimento, que pode ser para o benefício ou destruição da humanidade, reflete a angústia do sujeito pós-moderno, que percebe sua solidão e autonomia no mundo. No fim de *O concorrente*, Ben Richards revive Prometeu com seu suicídio, oferecendo o fogo do conhecimento à humanidade ao explodir a sede da Federação dos Jogos, um ato de rebeldia contra a sociedade de controle que abre a possibilidade para que outros incentivados pelo seu ato possam transformar a sociedade.

Bibliografia citada

Bachman, Richard. *O concorrente. Stephen King escrevendo como Richard Bachman*. Objetiva, Rio de Janeiro, 2006.

Deleuze, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1992.

Hesíodo. *Os trabalhos e os dias / Hesíodo*. Edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. PR: Segesta, Curitiba, 2012.

Gurung, Rita. *The archetypal antihero in postmodern fiction*. Atlantic Publishers & Distributors, New Delhi, 2010.

Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática, São Paulo, 1996.