

MÁRCIA CORRÊA DE OLIVEIRA MARIANO

**LEITURAS E IMAGENS DO 11 DE SETEMBRO:
REAVALIAÇÕES DA HISTÓRIA EM *FALLING MAN* (2007), DE DON DELILLO E
EM *FAHRENHEIT 9/11* (2004), DE MICHAEL MOORE**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Letras, (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Giséle Manganelli Fernandes

**São José do Rio Preto
2012**

Mariano, Márcia Corrêa de Oliveira

Leituras e imagens do 11 de setembro: reavaliações da história em *Falling Man* (2007), de Don DeLillo e em *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael Moore/ Márcia Corrêa de Oliveira Mariano. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2012.

202 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Gisèle Manganelli Fernandes

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana – História e crítica. 2. Ficção histórica americana. 3. Ataques terroristas de 11 de setembro. 4. DeLillo, Don. *Falling Man* - Crítica e interpretação. 5. Moore, Michael, 1954- *Fahrenheit 9/11* – Crítica e Interpretação. 6. Pós-Modernismo (Literatura) 7. Cinema e literatura. I. Fernandes, Gisèle Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.111(73).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto – UNESP

MÁRCIA CORRÊA DE OLIVEIRA MARIANO

**LEITURAS E IMAGENS DO 11 DE SETEMBRO:
REAVALIAÇÕES DA HISTÓRIA EM *FALLING MAN* (2007), DE DON DELILLO E
EM *FAHRENHEIT 9/11* (2004), DE MICHAEL MOORE**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Giséle Manganelli Fernandes

Professor Adjunto

UNESP – São José do Rio Preto

Orientador

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina

Associate Professor

University of Louisville, KY, USA

Prof^ª Dr^ª Norma Wimmer

Professor Adjunto

UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 17 de fevereiro de 2012.

**A Deus,
porque sem Ele eu nada seria.**

AGRADECIMENTOS

A Deus que, por sua infinita bondade, concedeu-me a oportunidade de realizar este sonho, força e determinação para superar os desafios do caminho e sabedoria para reconhecer o invisível aos olhos.

À Prof^a Dr^a Giséle Manganelli Fernandes, nossa querida e respeitada Gi, por ter acreditado em mim, orientando-me, tomando-me pelas mãos e mostrando-me que não há obstáculo impossível de ser transposto, quando existe fé, amor e dedicação.

Ao Gil, por muitas vezes abrir mão do convívio social para estar presente em casa, fazendo-me companhia. Obrigada pelo amor, incentivo, compreensão e paciência manifestados nos momentos mais difíceis deste percurso.

À minha mãe, Silvana, pelas constantes orações para que eu conseguisse seguir em frente e vencer, e ao meu pai, João (*in memoriam*).

À Prof^a Dr^a Norma Wimmer por, além de ter participado da minha qualificação, contribuindo para o enriquecimento deste trabalho e de fazer parte da banca de defesa deste estudo, ter sido amiga e carinhosa durante os momentos difíceis.

Ao Prof. Dr. Peter Harris James pelas valiosas observações durante a minha qualificação.

Ao Prof. Dr. Manuel Fernando Medina, o Manolo, por integrar a banca avaliadora desta defesa e pelas constantes contribuições para o PPGLetras.

Aos meus queridos e inesquecíveis amigos do PPGLetras, sem citar nomes, pois todos tiveram uma parcela de responsabilidade ao longo da trajetória que me levou à concretização deste sonho.

Aos professores do PPGLetras, cuja dedicação e competência muito contribuíram para a realização deste trabalho.

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação e da Biblioteca.

A todos que me ajudaram, respeitaram e entenderam minhas ausências.

“The one duty we owe to history is to rewrite it.” [A única coisa que devemos à história é a tarefa de reescrevê-la].

Oscar Wilde

RESUMO

Os atentados de 11 de setembro originaram diversas manifestações artísticas buscando não apenas explicações para a tragédia, mas também tentando repensar os acontecimentos. Neste sentido, esta pesquisa apresenta uma investigação a respeito da maneira como um romance e um documentário se apropriaram desse episódio para reavaliá-lo. Com os ataques, os Estados Unidos experimentaram uma forte sensação de vulnerabilidade, desencadeando reações do governo americano, que formulou com bastante rapidez uma nova doutrina de segurança nacional, baseada no combate ao terrorismo. Esta dissertação analisa as estratégias narrativas utilizadas pelo autor americano Don DeLillo no romance *Falling Man* (2007), e pelo cineasta Michael Moore, no documentário *Fahrenheit 9/11* (2004), e como eles abordam fatores históricos, socioeconômicos e políticos que desencadearam a tragédia, a fim de reexaminá-la. Textos teóricos e críticos sobre a relação entre Literatura e História, ficção Pós-Moderna, aspectos do documentário e questões sobre terrorismo fundamentam as discussões apresentadas no trabalho. Este estudo objetiva ampliar os questionamentos acerca dos fatos que levaram à catástrofe e suas consequências, examinando personagens e grupos ligados ao 11 de setembro, revelando múltiplas verdades, condicionadas social, ideológica e historicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-Modernismo; Terrorismo; Literatura, História e Documentário; 11 de setembro; Don DeLillo; Michael Moore.

ABSTRACT

September 11 has originated a wide range of artistic manifestations which have not only searched for plausible explanations for the tragedy, but also tried to review the events. In this sense, this thesis aims at showing how a novel and a documentary reevaluate this episode. The attacks made the United States experience a strong sense of vulnerability, triggering reactions from the American government, who quickly established a new national security strategy, associated with the war on terror. This thesis analyzes the narrative strategies employed by the American author Don DeLillo in his novel *Falling Man* (2007) and by the filmmaker Michael Moore in the documentary *Fahrenheit 9/11* (2004), as well as the way they approach socioeconomic and political factors that caused the tragedy in order to reevaluate it. The debate of the topics is based on texts concerning the relationship between literature and history, postmodern fiction, documentary aspects and issues on terrorism. This study contributes to enrich the discussion related to the events that led to the catastrophe and its aftermath, examining characters and groups linked to the September 11 terrorist attacks, revealing multiple truths subjected to social, ideological and historical conditions.

KEYWORDS: Postmodernism; Terrorism; Literature, History and Documentary; September 11; Don DeLillo; Michael Moore.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PÓS-MODERNISMO(S) E CAPITALISMO	16
1.1 Teorias e interpretações que discutem o(s) Pós-Modernismo(s).....	19
1.2 O Capitalismo na pós-modernidade.....	29
1.3 A ficção pós-moderna.....	33
1.3.1 Metaficção Historiográfica.....	37
2 TERRORISMO(S)	42
2.1 Terrorismo e Terror Securitário: poder e legitimação.....	46
2.1.1 Fetichismo narrativo	53
2.2 O 11 de setembro.....	55
2.2.1 “Por que nos odeiam?”	60
2.3 O pós-11 de setembro	64
3 LITERATURA, HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO NA CONTEMPORANEIDADE	73
3.1 Literatura e História: olhares acerca de um diálogo possível.....	73
3.2 Fronteiras entre ficção, realidade e interpretação.....	82
3.2.1 Concepção(ões) de verdade(s).....	83
3.3 O documentário.....	85
3.3.1 Tipologia do documentário.....	91
3.3.2 A questão da ética no documentário.....	92
3.4 Cinema e Literatura: o filme e o livro	95
3.4.1 O cinema na literatura	97
4 REAVALIANDO A HISTÓRIA EM <i>FALLING MAN</i>	99
4.1 Don DeLillo.....	99
4.2 O texto literário em foco: <i>Falling Man</i>	102
4.2.1 Rastros de enfermidades turvando o futuro.....	109
4.2.2 Uma linguagem fragmentada.....	110
4.2.3 Memórias do passado: aprendendo a viver “o dia seguinte”	113
4.2.4 Simulacro.....	119
4.2.5 Nós vs. Eles: o embate.....	120
4.2.6 Paranoia pós-moderna.....	123
4.2.7 <i>Status</i> espaçotemporal.....	125
4.2.8 Vulnerabilidade.....	128
4.2.9 A morte como arma triunfante.....	130
4.2.10 Submissão ao império do espetáculo.....	131
4.2.11 Em nome de Deus.....	132
4.2.12 O incremento do antiamericanismo.....	135

4.2.13 Reconsiderações sobre identidade, individualidade e memória.....	135
4.2.14 Nós e Eles: o encontro.....	139
4.2.15 Um homem em queda: “seja lá o que isso for”.....	140
5 REAVALIANDO A HISTÓRIA EM <i>FAHRENHEIT 9/11</i>.....	146
5.1 Michael Moore.....	146
5.2 Uma retórica (in)questionável?	147
5.3 Verdade(s) e representação da realidade no documentário <i>Fahrenheit 9/11</i>	148
5.4 Imagens histórico-documentais: estratégias de representação.....	151
5.4.1 (Des)contextualização e omissão.....	180
5.4.2 Lila Lipscomb: uma figura em transformação.....	183
5.4.3 O protagonista e a cena final.....	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	195

INTRODUÇÃO

Se aceitarmos a concepção de que “os momentos de maior fecundidade literária coincidem com os períodos de maior intensidade histórica.” (FREITAS, 1989, p. 109), os atentados de 11 de setembro de 2001 seriam um exemplo concreto. Debates referentes aos atentados terroristas perpetrados nos Estados Unidos e ao que eles representaram para a América e o mundo em geral, não poderiam deixar de ser trazidos à baila pela arte. Esses ataques originaram diversas manifestações artísticas buscando não apenas explicações para a tragédia, mas também tentando reavaliar os acontecimentos, por meio de inserções históricas. Os discursos que incorporam os eventos dentro de um processo de interpretação e tentativa de analisar os fatos sob diversas perspectivas deparam-se com respostas que têm implicações morais, políticas e ideológicas, tópicos estudados nesta dissertação.

Os ataques terroristas foram anunciados por todas as emissoras de televisão, de rádio, pela Internet, nos Estados Unidos e no mundo. Portanto, pessoas em todo o globo assistiram àquele ato de terror. As imagens mostravam os prédios pegando fogo e a legenda em inglês na rede CNN anunciava: *United States Under Attack*.

Essas imagens, exploradas em tempo real, assumiam seu papel de ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que mostravam os acontecimentos, faziam-nos reféns dos espetáculos midiáticos.

As paisagens e as cenas das torres em colapso lembravam-nos os filmes de catástrofe, evocando ataques de inimigos e tragédias iminentes.

Em busca de informações sobre as possibilidades por trás dos fatos, cuja compreensão carece de um ponto de apoio, começam a surgir hipóteses e especulações procurando uma estrutura dentro da qual seja possível inserir esses ataques contra os Estados Unidos.

Pensar e tentar definir algo anteriormente considerado objeto de fantasia, pontuado muitas vezes pela mídia que nos abarrotava de informações sobre ameaças terroristas, tornou-se realmente muito difícil.

Apresentadores de televisão, repórteres no local, testemunhas da tragédia e sobreviventes tentavam explicar algo aparentemente inexplicável. Mas afinal, aquilo era mesmo real? Ou fazia parte do nosso imaginário, do universo ficcional? Já não havíamos assistido a cenas parecidas como essas nos filmes ou lido nos romances acerca de ameaças terroristas a órgãos do governo americano?

Segundo Maria Tereza de Freitas (1989), “a Literatura pode **prever** os acontecimentos”. A estudiosa afirma que mesmo durante épocas politicamente estáveis e de

economia próspera, alguns escritos parecem pressentir a presença de futuros conflitos, renunciando-os. Para a autora,

o fato é que algumas obras literárias podem ser consideradas como aparelhos registradores de insatisfações vagas, de temores difusos, de desejos e aspirações de um grupo social ainda não formulados – em suma, a expressão do **conteúdo latente** de uma época. Não se trata propriamente de uma clarividência excepcional, mas sim de uma **sensibilidade privilegiada** – como a tem todo artista -, sempre atenta e disponível para detectar melhor os sintomas do inconsciente coletivo que ainda não afloraram à superfície das coisas. (p. 115, grifo da autora).

Por sua vez, o autor norte-americano Don DeLillo, que no romance *Falling Man* (2007), baseia-se nos atentados terroristas de 11 de setembro para criar uma obra literária retratando a tragédia que assolou os Estados Unidos, parece antever atentados contra o país.

Em seu quinto romance, *Players*, publicado em 1977, uma das personagens centrais trabalha em uma "grief management firm"¹, localizada em uma das torres do *World Trade Center*, porque “onde mais você acumularia tanta dor?”² (p. 18, tradução nossa).

Em *Ruído Branco*, publicado em 1985, a personagem Babette, em posse de um tablóide, lê previsões de videntes para o futuro, sendo uma delas a seguinte: “Seguidores de uma seita que cultua os desastres de avião vão sequestrar um jumbo e fazê-lo cair sobre a Casa Branca, num ato de devoção cega a seu misterioso líder, conhecido apenas por Tio Bob. O presidente e a primeira-dama sobreviverão milagrosamente ao desastre, sofrendo apenas escoriações, segundo amigos íntimos do casal.” (p. 145).

Outro romance do autor que também parece conter elementos proféticos é o *Underground* (1997), cuja capa é ilustrada por uma fotografia das torres gêmeas, mostrando, ao lado direito, a imagem de um pássaro negro em direção às torres, lembrando a figura de um avião.

Assim, DeLillo consegue transcrever as preocupações peculiares construtoras do imaginário da sociedade americana para a literatura, as quais, por vezes, precedem eventos reais.

Com o objetivo de examinar os possíveis fatores históricos, socioeconômicos e políticos responsáveis pelos eventos de 11 de setembro, reavaliando o passado histórico por meio dos discursos utilizados pela literatura e pelo cinema, analisamos, neste trabalho, o romance *Falling Man* (2007), de Don DeLillo e o documentário *Fahrenheit 9/11* (2004), de Michael

¹ Empresa que presta auxílio a pessoas sofrendo algum pesar.

² Do original: “where else would you stack all this grief?” (1977, p. 18).

Moore. A escolha de ambos foi baseada na importância fulcral dos episódios, fato que desencadeou uma série de ações e reações no mundo todo, contribuindo para um reexame da política externa norte-americana.

Don DeLillo, em *Falling Man* (2007), retrata os trágicos eventos de 11 de setembro de maneira peculiar, sob o ponto de vista do cidadão comum e dos terroristas. Por meio de sua obra, o autor manifesta suas visões sobre os ataques terroristas e analisa os fatos sob diversas perspectivas.

DeLillo tem uma produção literária que tenta desvendar os conflitos e culturas dos Estados Unidos, revisando o passado de maneira crítica, por meio de abordagens de fatos históricos. Seus romances retratam uma América atual e abordam questões como o poder da imagem, teorias conspiratórias, terrorismo, consumismo, alienação do indivíduo contemporâneo e sua contestação dos valores morais, sociais e religiosos, entre outros.

Ademais, DeLillo já abordou o terror em outros romances, tais como em *Players* (1977), *The Names* (1982) e *Mao II* (1991).

Autor também de peças e contos e membro da *American Academy of Arts and Letters*, DeLillo recebeu *The National Book Award* por *White Noise* (1985), *The Irish Times International Fiction Prize*, por *Libra* (1988) e *The PEN/Faulkner Award for Fiction*, por *Mao II* (1991). Seus romances são: *Americana* (1971), *End Zone* (1972), *Great Jones Street* (1973), *Ratner's Star* (1976), *Players* (1977), *Running Dog* (1978), *Amazons* (1980 - com o pseudônimo de "Cleo Birdwell"), *The Names* (1982), *White Noise* (1985), *Libra* (1988), *Mao II* (1991), *Underworld* (1997), *The Body Artist* (2001), *Cosmopolis* (2003), *Falling Man* (2007) e *Point Omega* (2010).

Outro que abordou os atentados de 11 de setembro foi o cineasta, documentarista e escritor estadunidense Michael Francis Moore, com o documentário *Fahrenheit 9/11*, lançado nos Estados Unidos no dia 25 de junho de 2004. O documentário bateu todos os recordes de bilheteria no gênero (AUFDERHEIDE, 2007, p. 1) e foi premiado no Festival de Cannes de 2004, obtendo a Palma de Ouro. O título do filme faz referência à obra *Fahrenheit 451* (233°C, relativo à temperatura que arde/queima o papel), escrito em 1953 por Ray Bradbury. Neste livro, as pessoas vivem em um tempo em que as casas são todas interligadas por meio de um sistema de televisão e os cidadãos não têm o direito de ler. Dessa forma, todos os livros são queimados e as pessoas ficam a mercê da propaganda do Estado. Porém, um grupo de pessoas começa a resistir a essa ditadura, memorizando livros inteiros, transmitindo seu conteúdo a outros indivíduos da comunidade. A alusão ao nome do livro talvez seja uma forma analógica de relacionar as denúncias do documentário à “temperatura” alta da

sociedade e da política americana após o 11 de setembro. Assim como em *Fahrenheit 451*, os americanos, segundo sugere o documentário, são afetados pelas maquinações políticas do então presidente Bush, propagando suas “verdades” em nome da liberdade e segurança da pátria: quem não está com os Estados Unidos, é inimigo do país. Desse modo, assistir a *Fahrenheit 9/11* é uma maneira de repensar os fatos da política americana, reavaliar os eventos de 11 de setembro e ter a chance de formular uma opinião própria, desvinculada da dos governantes.

Conhecido por sua postura crítica face às grandes corporações e à hipocrisia dos políticos, Moore é um crítico ferrenho em relação à administração de George W. Bush.

O cineasta é autor de livros, tais como *Stupid White Men: And Other Sorry Excuses for the State of the Nation* (2002); *Dude, Where's my Country?* (2003); *Will They Ever Trust Us Again? Letters from the War Zone* (2004); *The Official Fahrenheit 9/11 Reader* (2004); *Here Comes Trouble: Stories from My Life* (2011).

Entre os filmes que produziu estão: *Roger & Me* (1989), *Pets or Meat: The Return to Flint –TV* (1992), *Two Mikes Don't Make a Wright* (1992), *Canadian Bacon* (1985), *TV Nation* (1995), *TV Nation 2* (1995), *The Big One* (1997), *And Justice for all* (1998), *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004), *SiCKO* (2007), *Slacker Uprising* (2008) e *Capitalism: A Love Story* (2009).

Fahrenheit 9/11 (2004) traz para o debate questões relacionadas à ineficiência da política externa na era Bush e às atitudes que o governo americano poderia ter tomado para evitar aquela situação caótica.

O documentário insinua as possíveis razões que impulsionaram o governo Bush a deflagrar duas guerras em resposta aos ataques, uma contra o Afeganistão e outra contra o Iraque, tenta decifrar os motivos subjacentes à essa ação americana e mostra os vínculos existentes entre a família do presidente George W. Bush e a do saudita Osama bin Laden, em um tom irônico e desafiador.

Em uma sequência de críticas à administração Bush e à maneira como a questão do terrorismo era conduzida, *Fahrenheit 9/11* realiza sua crítica feroz e audaz, levando o espectador a refletir sobre diversos aspectos que culminaram nos ataques de 11 de setembro.

No entanto, esta dissertação não busca identificar e interpretar o filme documental como sendo um “reflexo da realidade”, mas sim como uma forma de reavaliar os eventos a partir de um determinado recorte dessa realidade. Desse modo, o documentário precisa ser entendido como uma produção autoral, contendo escolhas particulares de cenas, personagens,

enquadramentos e aparatos técnicos constituintes de todo o processo da filmagem até sua apresentação final.

Dessa forma, chamamos *Fahrenheit 9/11* de filme e de documentário, por o considerarmos não uma “reprodução” da realidade, mas uma “representação” dos eventos. Ademais, tendo em vista as várias definições para o termo “documentário”, analisadas no Capítulo 3, é fundamental percebermos que, mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o estatuto de documentário depende, também, do ponto de vista do espectador.

Esta dissertação, portanto, levanta questões controversas acerca de conceitos como verdade, representação do real, resgate do passado histórico e ironia, por meio da observação de alguns exemplos dentro do romance e do documentário, lançando luz sobre o papel que a literatura e o cinema documental exercem na contemporaneidade, ampliando nossa consciência crítica como espectadores.

Para tanto, são analisados textos teóricos e críticos sobre a relação entre Literatura e História, ficção Pós-Moderna, capitalismo, aspectos do documentário e questões sobre terrorismo, tomando por base textos de autores como Linda Hutcheon (1991, 1993, 2000), Hayden White (1990, 1994, 1999), Fredric Jameson (1996, 1998, 2001), Terry Eagleton (1997, 2005), David Harvey (2004), Steven Connor (1992), Brian McHale (1992), Nicolau Sevcenko (2003), Peter Burke (1992), Silviano Santiago (2002), George Yúdice (2006), Wallace Martin (1994), Jean-François Lyotard (1993), Ismail Xavier (1978, 1984, 1991), Bill Nichols (1991, 2005), Silvio Da-Rin (2008), Denis Rosenfield (2002), Gore Vidal (2003), Noam Chomsky (2001, 2002, 2004, 2005), Jean Baudrillard (1988, 1991, 2002), Lawrence Wright (2007), Philip Shenon (2008), entre outros. Para analisarmos o romance e o documentário foram realizadas, ainda, leituras teóricas e de fortuna crítica sobre Don DeLillo e Michael Moore, concernentes a seus procedimentos artísticos, a partir de textos de Antony DeCurtis (1994), Christopher Douglas (2002), Daniel Aaron (1994), Douglas Keesey (1993), Frank Lentricchia (1994), Mark Osteen (2000), Thomas DePietro (2005), Thomas Leclair (1987, 2005), Patricia Aufderheide (2007), Robert B. Toplin (2006), entre outros.

Tendo em vista que ambos DeLillo e Moore utilizam estratégias narrativas coadunadas à pós-modernidade, analisamos, no Capítulo 1, teorias e interpretações nas quais o pós-moderno está inserido, contribuindo para a nossa posterior análise do romance e do documentário.

No Capítulo 2, abordamos os vários significados do termo “terrorismo”, tema central da nossa pesquisa, reavaliando suas diferentes feições e as concepções a seu respeito, atreladas à maneira como os governos definem seus interesses particulares. Os eventos de 11 de

setembro, bem como suas causas e consequências, foram analisados para dar embasamento e sustentação aos argumentos discutidos durante as análises de *Falling Man* e *Fahrenheit 9/11*.

O Capítulo 3 engloba estudos acerca do papel da Literatura, da História e do Documentário na contemporaneidade, imprescindíveis para a contextualização do romance e do documentário em análise, inter-relacionando seus domínios.

Tecidas todas essas considerações teóricas, analisamos, nos Capítulos 4 e 5, como DeLillo e Moore abordaram os atentados de 11 de setembro, ocorridos há mais de 10 anos, desvelando fatores desencadeadores da tragédia, a fim de reexaminá-la.

A dissertação teve como objetivo contribuir para a ampliação dos questionamentos acerca dos fatos que levaram à catástrofe e suas consequências, examinando personagens e grupos ligados ao 11 de setembro, revelando múltiplas perspectivas de verdade(s), condicionadas social, ideológica e historicamente.

Ressaltamos que as traduções de textos citados dos originais das obras teóricas são de responsabilidade da autora desta dissertação. A tradução de partes do documentário é da distribuidora Europa Filmes. Optamos utilizar os trechos do romance aqui analisado da tradução para o português, realizada por Paulo Henriques Britto.

CAPÍTULO 1

PÓS-MODERNISMO(S) E CAPITALISMO

Há décadas o “Pós-Modernismo” tem sido alvo de muita atenção, debates e tentativas de definição. Acredita-se que tenha surgido, pela primeira vez, no mundo hispânico, na década de 30, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra e nos Estados Unidos. Creditava-se a ele, em sua origem, a perda da historicidade e o fim da “grande narrativa”, significando, no campo estético, mudanças e rupturas, a extinção da fronteira entre alta cultura e cultura de massa e a prática da apropriação e citação de obras do passado.

Segundo Steven Connor (1992), embora o termo pós-modernismo tenha sido usado por alguns escritores dos anos 50 e 60, não se pode afirmar que o conceito tenha se cristalizado antes da metade dos anos 70, quando declarações sobre a sua existência começaram a ganhar força entre disciplinas acadêmicas e áreas culturais, na filosofia, na arquitetura, nos estudos sobre o cinema e na literatura.

Seu uso tornou-se corrente, embora haja controvérsias quanto ao seu significado e pertinência, resultantes da dificuldade de se perceber com clareza os limites ou os sinais de ruptura nos processos nos quais o pós-moderno está inserido.

Fredric Jameson (1998), afirma que a concepção “Pós-Modernismo” não é amplamente aceita nem mesmo entendida hoje, deduzindo que essa resistência deve-se ao fato do desconhecimento dos trabalhos que o termo envolve, podendo ser identificado em todas as artes. Jameson enumera, como ícones desse movimento, a poesia de John Ashbery, a *pop art* de Andy Warhol, as músicas de John Cage, Philip Glass e Terry Riley, o cinema de Godard e, na literatura, os romances de escritores como William Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed.

O termo é empregado para designar as transformações ocorridas nos últimos tempos, em suas dimensões social, econômica e política, após a II Guerra Mundial. Ademais, as denominações “pós-moderno” e “pós-modernidade”, abordadas no item 1.1 deste capítulo, serão importantes para o entendimento das terminologias associadas ao pós-modernismo.

Assim, nesta nova realidade social, precisamos utilizar novos conceitos e categorias que se tornaram imprescindíveis para a compreensão das atuais configurações e de seus movimentos. Uma das principais características da era pós-moderna é a sua intrínseca relação com o advento das novas tecnologias, possibilitando, assim, a comunicação e a integração mundial. Ligada ao surgimento de uma sociedade pós-industrial, na qual o conhecimento

torna-se a principal força econômica da produção, a pós-modernidade anuncia uma mudança geral na condição humana.

Na ótica de Jameson (1996), essa mudança está condicionada ao avanço do capitalismo multinacional, marcado por novos padrões de consumo e de produção. Desse modo, a pós-modernidade deixa de ser considerada uma simples ruptura estética, passando a ser entendida a partir da sua correlação à ideologia do mercado e ao próprio mercado.

Segundo o crítico marxista, o pós-modernismo surgiu como um dominante cultural em sociedades capitalistas de riqueza sem precedentes e com índices bastante elevados de consumo. Jameson cita os Estados Unidos, que, após o declínio das nações europeias, consolidaram-se como a maior potência do Ocidente. Para ele, “[...] o desenvolvimento de formas culturais do pós-modernismo pode ser considerado o primeiro estilo global especificamente norte-americano.” (1996, p. 24).

Portanto, o teórico entende o pós-modernismo “não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes.” (1996, p. 29).

Na opinião da teórica canadense Linda Hutcheon, “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia.” (1991, p. 19). Ainda segundo a autora, o pós-modernismo não pode ser usado como um simples sinônimo para o contemporâneo, pois

muito da confusão que se faz a respeito do uso do termo é devida à convergência da noção cultural de *pós-modernismo* (e sua relação inerente ao modernismo) e *pós-modernidade* como a designação de um período ou condição social e filosófica.¹ (1993, p. 23, grifo da autora, tradução nossa).

Ao comparar o moderno com o pós-moderno, Hutcheon afirma que este desenvolveu-se nitidamente a partir de estratégias do outro, tais como a experimentação autorreflexiva, as ambiguidades irônicas e as contestações à representação realista clássica. Contudo, assim como o modernismo, o pós-modernismo preserva suas próprias contradições, ressaltando-as a ponto de passarem a ser as características definidoras desse fenômeno cultural.

¹ Do original: *Much of the confusion surrounding the usage of the term postmodernism is due to the conflation of the cultural notion of postmodernism (and its inherent relationship to modernism) and postmodernity as the designation of a social and philosophical period or 'condition'.*

Assim, para a teórica, o “pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.” (1991, p. 20). A estudiosa considera que

uma das muitas contradições do pós-modernismo é poder, ao mesmo tempo, incorporar autoconscientemente e, com a mesma autoconsciência, contestar esse modernismo do qual se origina e ao qual deve até sua existência vocabular. (1991, p. 77).

Seria pertinente considerarmos as observações de Perry Anderson que, em sua obra *As origens da pós-modernidade* afirma, ao correlacionar o modernismo ao pós-modernismo: “Outrora, em júbilo ou alarmado, o modernismo era tomado por **imagens de máquinas**; agora, o pós-modernismo é dominado por **máquinas de imagens**.” (1999, p. 105, grifo nosso).

Na concepção do estudioso, as “imagens de máquinas” seriam as indústrias, e as “máquinas de imagens” a televisão, o computador, a Internet e outros meios afins que, segundo ele, “despejam uma torrente de imagens com cujo volume nenhuma arte pode competir”, considerando que “o ambiente técnico decisivo do pós-modernismo é constituído por essas ‘cataratas de tagarelice visual’.” (1999, p. 105). Assim, “máquinas como essas são, na verdade, máquinas de **reprodução** mais do que de **produção**.” (JAMESON, 1996, p. 63, grifo nosso).

Pensar a ideia de pós-modernismo, portanto, significa adentrar um universo vasto de questionamentos, teorias e interpretações acerca do termo, na tentativa de articular elementos que contribuam para a compreensão das várias manifestações da cultura denominada “contemporânea”.

Desse modo, abre-se um leque de discussões sob as mais diversas defesas de pensamentos e apreciação de ideologias, mobilizadas na controvérsia intelectual acerca da pós-modernidade.

Sendo assim, não se objetiva aqui esgotar essas complexas questões, mas dar início a mais uma análise do tema, contribuindo para o enriquecimento do debate e buscando compreender os modos dominantes de representação vigentes em nossa sociedade, nas várias dimensões da cultura.

1.1 Teorias e interpretações que discutem o(s) Pós-Modernismo(s)

Ao discutirmos o panorama teórico sobre o fenômeno pós-moderno, é interessante realizar uma distinção entre moderno, modernismo e modernidade, pós-moderno, pós-modernismo e pós-modernidade, o que nos leva ao exame do âmbito semântico atribuído aos termos. Para tanto, fundamentamo-nos nos textos dos estudiosos Domicio Proença Filho (1988), Teixeira Coelho (1995) e Terry Eagleton (1997).

Ao resgatarmos os conceitos de *moderno*, *modernismo* e *modernidade*, necessariamente os vinculamos ao que se entende, no mesmo campo semântico, por *pós-moderno*, *pós-modernismo* e *pós-modernidade*. Essa vinculação, segundo Proença Filho (1988), envolve dimensões continuadoras e descontinuadoras e é uma das marcas da mudança cultural e social do Ocidente, estando na base da caracterização dos ciclos históricos, estéticos e de época que nele têm-se configurado.

Para Coelho (1995), o *moderno*, no limite, é o novo e esse novo é a consciência neurotizada da modernidade. O termo *moderno* é vazio, designa alguma coisa mostrando-a sem conceituá-la, aponta para ela, mas não a define, indica-a sem simbolizá-la. Segundo o autor, as pessoas reconhecem alguma coisa como moderna, mas são incapazes de descrever ou definir em que consiste essa modernidade. “Como os tempos modernos estão condenados a deixar de sê-lo, chamar-se assim equivale a não ter nome próprio.” (PAZ, 1996, p. 135).

O *modernismo*, segundo o teórico é, antes de tudo, um estilo, uma linguagem, um código, um sistema ou conjunto de signos com normas e unidades de significação, implicando uma visão de mundo. Assim, o *modernismo* seria o fato e a *modernidade* a reflexão sobre o fato, a ação. Se o *modernismo* é a certeza, a *modernidade* é a interrogação, a dúvida e a reflexão.

Por sua vez, Eagleton (1977) distingue pós-modernismo como forma de cultura contemporânea, e pós-modernidade como período histórico específico. Segundo o teórico,

a pós-modernidade é um estilo de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação.² (p. 7, tradução nossa).

² Do original: *Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation.*

Na relação existente entre os termos “modernismo” e “pós-modernismo” há um consenso comum de que o pós-modernismo tenha se formado nas bases do modernismo, subvertendo alguns aspectos deste último, mas desenvolvendo-se a partir deles.

Na acepção do teórico David Harvey (2004), cuja definição de pós-modernidade dá-se por meio do contraste entre modernidade e pós-modernidade, quanto ao sentido do termo, talvez só haja concordância em afirmar que o pós-modernismo representa alguma espécie de reação ao modernismo ou de afastamento dele. Ele considera como fato mais espantoso do pós-modernismo, sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico (conceito de modernidade de Baudelaire).

Contudo, segundo Harvey, o pós-modernismo não tenta transcender esse conceito de modernidade, opor-se a ele ou sequer definir os elementos “eternos e imutáveis” que poderiam estar contidos nele, mas espojar-se “nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança”. Ainda, para o teórico, o pós-modernismo não é apenas uma versão do modernismo, na tentativa de legitimar-se pela referência do passado, uma vez que “verdadeiras revoluções ocorrem quando as ideias latentes e dominadas de um período tornam-se explícitas e dominantes em outro.” (2004, p. 49).

Harvey também associa a ideia de pós-modernidade, assim como Lyotard e Jameson, às transformações pelas quais passou o capitalismo na última metade do século XX. Para o autor, o pós-modernismo não permite nenhuma representação unificada do mundo, pois não há mais verdades eternas e universais: “As verdades eternas e universais, se é que existem, não podem ser especificadas.” (2004, p. 49).

Para o filósofo francês Jean Baudrillard, o avanço dos meios de informação e as novas formas de recepção submetidas à tecnologia e à mídia, fazem parte das transformações que determinaram o pós-modernismo. Em seus ensaios *Consumer Society* e *Simulacra and Simulations* (1988), o autor, enfatizando mais a perspectiva da cultura, afirma que a pós-modernidade é sinônimo da sociedade de consumo, da sociedade da imagem e do espetáculo, tentando esconder sua superficialidade, não correspondendo mais a uma realidade, tampouco sabendo distinguir o real do fictício. Segundo Baudrillard, tudo é simulacro (são experiências, formas, códigos e objetos sem referência, apresentando-se mais reais do que a própria realidade, ou seja, sendo “hiper-reais”). Na “sociedade do espetáculo” (termo cunhado por ele e Guy Debord), onde a forma mais desenvolvida de mercadoria é a imagem, tudo se transforma em matéria-prima para a mídia. Para ele, a cultura como produto nos conduz a uma sociedade de consumo e o fenômeno do consumo ultrapassa o ato da aquisição do necessário, invadindo a nossa vida. Segundo o autor,

nós alcançamos o ponto onde o “consumo” tem dominado a vida por completo; onde todas as atividades são sequenciadas no mesmo modo combinatório; onde a escala de gratificação é traçada antecipadamente, uma hora de cada vez; e onde o “ambiente” é completo, inteiramente climatizado, mobiliado e culturalizado.³ (1988, p. 33, tradução nossa).

Assim, o “ser” acaba se transformando no “ter”. Os ricos acabam por ser rodeados não mais de outros homens, mas sim por objetos que os definem como “homens da opulência.” (1988, p. 29).

Na concepção pós-modernista de Baudrillard, a verdade foi substituída por simulacros; portanto, perdemos o sentido das coisas. A arte é simulacro da arte, a política simulacro da política. É o predomínio do fingimento, do mascaramento e da simulação. Segundo o autor, “quando o real já não é o que costumava ser, a nostalgia assume todo o seu sentido.”⁴ (1988, p. 171, tradução nossa).

Devemos acrescentar também que, na visão de Jameson (1996), baseada na concepção de Sartre, o simulacro seria a “desrealização” de todo o mundo circundante da realidade cotidiana, onde o real é transformado em imagem. Jameson, ao reconhecer a relação intrínseca entre a hiperestimulação do olhar e as novas tecnologias, afirma que isso provoca um fenômeno, cunhado por ele, de “esmaecimento do afeto” na cultura pós-moderna. Para o autor “seria incorreto sugerir que todos os afetos, todo sentimento ou emoção, toda subjetividade, tenham desaparecido [...]” (p. 37), porém ele sugere que uma overdose de estímulos induz a uma perda do sentido do real, causando uma tensão permanente entre o real e o imaginário. Conforme o crítico explica,

a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turnover* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (1996, p. 30).

Constata-se, portanto, que a produção das mercadorias passou a ser um fenômeno cultural. Com o surgimento de uma indústria planejadora da imagem das mercadorias e das estratégias de marketing, os consumidores adquirem os produtos tanto por sua imagem quanto

³ Do original: *We have reached the point where “consumption” has grasped the whole of life; where all activities are sequenced in the same combinatory mode; where the schedule of gratification is outlined in advance, one hour at a time; and where the “environment” is complete, completely climatized, furnished, and culturalized.*

⁴ Do original: *“when the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning.”*

por seu uso imediato, fazendo a propaganda, portanto, mediadora essencial entre a cultura e a economia.

Em consonância com essas acepções, Proença Filho (1988) complementa: “*O mundo real como se desmaterializa, converte-se em signo; em simulacro*. O consumidor compra a imagem do produto, não o produto em si.” (p. 36, grifo do autor).

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman corrobora o pensamento de Baudrillard acerca da “sociedade de consumo” e da transformação do “ser” em “ter”. O mercado, por meio dos “impulsos sedutores”, transmite a mensagem de que possuir e consumir objetos é a condição necessária para a felicidade, sendo, assim, responsável pelo crescimento do consumo. “O consumo abundante, é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama.” (1998, p. 55).

Sendo assim,

se o consumo é a medida de uma vida bem-sucedida, da felicidade e mesmo da decência humana, então foi retirada a tampa dos desejos humanos: nenhuma quantidade de aquisições e sensações emocionantes tem qualquer probabilidade de trazer satisfação da maneira como o “manter-se ao nível dos padrões” outrora prometeu: não há padrões a cujo nível se manter – a linha de chegada avança junto com o corredor, e as metas permanecem continuamente distantes, enquanto se tenta alcançá-las. (1998, p. 56).

Nessa linha de raciocínio de Baudrillard e Bauman, Jameson considera que a produção de bens de consumo é, atualmente, um fenômeno cultural, pois compra-se o produto tanto por sua imagem quanto por sua identidade imediata. Agora, existe uma indústria voltada exclusivamente para criar imagens para bens de consumo e estratégias de venda. Assim, “a propaganda tornou-se uma mediação fundamental entre a cultura e a economia, e se inclui certamente entre as inúmeras formas da produção estética.” (2001, p. 22).

Outro autor a ter lançado luz sobre o tema “pós-modernismo” foi o renomado filósofo francês Jean-François Lyotard. Para ele, o saber muda de estatuto ao mesmo tempo em que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna.

Como sabemos, coube a Lyotard, com a publicação de *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979), a expansão do uso do conceito, tratando a pós-modernidade como uma mudança geral na condição humana. Para ele, a condição pós-moderna é definida como um estado de incredulidade em relação às “metanarrativas”, fruto do progresso das ciências, atribuindo à crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia, o desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação. (1993, p. xxiv).

Segundo o teórico, seria o momento no qual as grandes metanarrativas se esgotam, pela presença, na sociedade, de uma multiplicidade de jogos diferentes, cujas regras não se pode medir. Neste contexto, a ciência vira apenas um jogo de linguagem entre diversos outros, não podendo mais reivindicar o privilégio sobre as outras formas de conhecimento, ou seja, não tendo mais legitimidade para ser uma base inquestionável. Por conseguinte, ao perder a condição de definir o mundo, ela perde seu caráter emancipatório.

Dessa forma, o pós-modernismo reflete e personifica o real envolvimento da crítica cultural com o que Jürgen Habermas (1973) denominou a “crise de legitimação”, afetando a vida social contemporânea, isto é, o fato de já não parecer haver acesso a princípios que possam agir como critérios de valor para coisa alguma.

O interesse de Lyotard são as formas pelas quais os procedimentos científicos obtêm ou reivindicam legitimidade, reconhecendo que o paradoxo de um conhecimento científico condicionado a uma narrativa está condenado a depender de uma “metanarrativa” ou “grande narrativa” a qual explicaria outras narrativas.

Assim, após definir a condição pós-moderna como um estado de incredulidade em relação às metanarrativas, o autor estabelece o patamar para uma série de debates sobre os sistemas narrativos, avaliando, segundo o seu ponto de vista, as narrativas dominantes de legitimação e emancipação e fundamentando-se na argumentação de que a pós-modernidade não se caracteriza por uma narrativa mestra totalizadora, mas por narrativas menores e múltiplas e estas não buscam ou obtêm qualquer estabilização ou legitimação universalizante.

Steven Connor (1992) contesta o ceticismo de Lyotard quanto aos fundamentos da razão universal e a necessidade de uma “guerra à totalidade”, pois o filósofo francês suspeita do pensamento totalizador, deseja promover a diversidade, mas não elabora as bases que poderiam garantir essa diversidade.

Por sua vez, Jameson (1996) considera a teoria de Lyotard “imperfeita” ou “impura”, alegando haver nela uma contradição implícita, pelo fato de que o filósofo, ao apresentar sua percepção de todos os aspectos significativos do desaparecimento das narrativas mestras, o tenha feito em forma de narrativa. Conclui-se, portanto, que não há posição fora dessas metanarrativas, de onde se lançar uma crítica que não esteja comprometida, de alguma forma, com elas.

Contudo, segundo Anderson, pelo menos um lado da argumentação de Lyotard é semelhante à de Jameson, “pois a premissa dos dois pensadores – exposta, quando nada, de maneira ainda mais enfática por Lyotard – era que **a narrativa é uma instância fundamental da mente humana.**” (1999, p. 65, grifo nosso).

Entre as características que Jameson atribui ao pós-modernismo, ou pós-modernismos, estão: a abolição da antiga fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa ou comercial; a perda da nossa capacidade de conhecermos o próprio passado; o aparecimento de novos tipos de textos, revelando o fascínio por uma paisagem “degradada” do brega e do *kitsch* em vários segmentos e o desaparecimento do sujeito individual, engendrando a prática do pastiche. Segundo o crítico marxista (2001), como forma de reprensão às futilidades do pós-moderno, há atualmente um retorno aos antigos textos, genuinamente mais sérios e íntegros,

pastiche pós-modernos de uma ética e de uma filosofia antigas, pastiches das antigas “teorias políticas”, pastiches das teorias da modernidade – uma repetição vazia e não-paródica do discurso e conceitualização antigas, a realização das antigas estratégias filosóficas como se elas ainda tivessem um conteúdo, a resolução ritual de “problemas” que há muito tempo se tornaram simulacros, a fala sonâmbula de um sujeito historicamente já extinto. (p. 101).

Ainda segundo o autor, o pastiche tomou o lugar da paródia. Quanto à última, o crítico assinala:

[...] não há mais escopo para a paródia, ela teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar. O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. (1996, p. 44)

Constatamos, assim, que para Baudrillard, Lyotard e Jameson, a pós-modernidade pode ser definida como condições plurais em que o social e o cultural tornam-se indistinguíveis. Ou, nas palavras de Connor: “Isso quer dizer que a pós-modernidade tem de ser considerada, em parte, em termos da dificuldade de descrevê-la”; ou, antes, em termos da dificuldade de especificar o ‘lá’ que é a pós-modernidade [...]” (1992, p. 56).

Compartilhando as idéias de Jameson no tocante ao *kitsch*, o teórico Terry Eagleton (1997) defende que a ironia seria a condutora do estilo pós-moderno à trivialidade e, conseqüentemente, ao *kitsch*.

Suas críticas ao pós-modernismo não param aí, descrevendo-o como sendo:

um estilo de cultura que reflete alguma coisa dessa mudança de época, cuja arte é superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, brincalhona, derivada, eclética e pluralista, obscurecendo as fronteiras entre a alta cultura

e a cultura popular, assim como entre a arte e a experiência cotidiana.⁵ (EAGLETON, 1997, p. 07, tradução nossa).

Ora, o emprego da ironia para confrontar e desafiar, rende críticas ao pós-modernismo por aqueles que o julgam de natureza “não séria”. Essas discussões, segundo a teórica canadense Linda Hutcheon, ignoram a história da arte, pois a ironia e a paródia sempre foram utilizadas pelos satíricos como armas políticas potentes e muito sérias.

Assim, as diferentes concepções sobre o discurso irônico ou os pontos de vista em torno dos quais circunscrevem-se os trabalhos a respeito da ironia configuram abordagens de teores distintos, alimentando a discussão ao redor do tema.

Segundo Arthur Nestrovski (1996), a ironia “é aquele movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma.” (p. 7). O crítico considera o discurso irônico como tema constante da arte, expresso alegoricamente nas mais variadas formas de narrativa.

Para Umberto Eco (1985), “a resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente.” (p. 56-57).

Por sua vez, Beth Brait (2006) afirma que a ironia “pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros.” (p. 15). Desse modo, Brait a considera como estratégia de linguagem, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista ou uma argumentação indireta, contando com a compreensão do destinatário para concretizar-se como significação.

Hutcheon (2000), no panorama dos estudiosos da ironia, destaca-se por suas conclusões inovadoras sobre as “arestas” do tema. Na obra *Teoria e política da ironia*, ela postula que a ironia é um processo comunicativo, erigindo-se muito além de um mero tropo, uma simples figura de linguagem no estudo da retórica.

A ironia, vista como uma arma retórica de defensiva ou de ofensiva, quando considerada no sentido semântico básico de declarar uma coisa e significar outra, é também um modo de expressão. Ela permite aos locutores darem voz e ao mesmo tempo confrontarem os discursos oficiais, desafiando-os explícita ou implicitamente.

Sem desconsiderar sua existência por meio do jogo semântico entre o dito e o não dito, entre o declarado e o não declarado, a estudiosa decreta existir algo, além disso, que

⁵ Do original: *Postmodernism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between high and popular culture, as well as between art and every-day experience.*

caracteriza a ironia ainda mais particularmente. Sendo assim, a ironia seria uma estratégia discursiva atuando no nível da linguagem verbal ou da forma, seja ela musical, visual ou textual.

A autora enfatiza a circunlocução desempenhada pela ironia em relação ao ironista e ao ouvinte/interpretador:

Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser - ou não - o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. (HUTCHEON, 2000, p. 28, grifo da autora).

Desse modo, o papel desempenhado pelo interpretador, ou seja, daquele que outorga a ironia ao texto ou ao estado elocutivo, é imprescindível, porque envolve a atribuição de sentidos de acordo com uma dada situação, um contexto particular e determinados propósitos.

Para Hutcheon, a ironia é inerente à comunicação, podendo ser usada como uma arma. Ela serve de tática a uma vasta gama de posições políticas e pode legitimar ou solapar os mais variados interesses. Ao estudar as “arestas” da ironia, levantando a problemática da “intencionalidade”, a autora pontua:

[...] as questões políticas sensíveis que surgem ao redor do uso e da interpretação da ironia invariavelmente enfocam o problema da intenção (quer do ironista, quer do interpretador). E como a ironia coloca em primeiro plano a política da agência humana dessa maneira, ela se tornou uma importante **estratégia de oposição**. (2000, p. 28-29, grifo nosso).

Assim, a ironia consegue provocar respostas emocionais dos que a percebem ou não, bem como dos seus “alvos” ou “vítimas”. Ela nasce, portanto, nas relações entre significados, intenções e interpretações. “A ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem.” (HUTCHEON, 2000, p. 32). Dessa forma, ao negar as nossas certezas, ela revela as ambiguidades do mundo. Devido à sua natureza “transideológica” (termo cunhado por Hayden White) a ironia, segundo Hutcheon, tem um tom provocador quando sua política é conservadora e um caráter autoritário quando sua política é de oposição, dependendo de quem a está empregando e quem ela supostamente está afetando. Desse modo, a ironia, cuja cena é social e política, pode ser utilizada como tática para a defesa de posições ideológicas, sejam elas liberais ou conservadoras. Ademais, considerada um “jogo sério” e estimada tanto

como uma estratégia retórica quanto um método político, ela pode, portanto, desconstruir e descentrar discursos dominantes.

Hutcheon (1991), ao citar Eagleton, mostra como o teórico considera a ironia como um recurso que condena o pós-modernismo à trivialidade e à depreciação do seu valor, mas ela aponta o equívoco de Eagleton, pois o jogo da ironia é inerente à seriedade por ela objetivada. Segundo a teórica,

a inclusão da ironia e do jogo *jamais* implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista. A compreensão errônea desse aspecto é sinônimo da compreensão errônea da natureza de grande parte da produção estética contemporânea – mesmo que sirva para uma teorização mais organizada. (p. 48, grifo da autora).

A autora considera a perda do estilo peculiar e individual como um desafio que liberta e se põe contra a unidimensionalização de nós mesmos, de nossa subjetividade e de nossa criatividade, revelando uma análise positiva da emergência dessas características, em oposição ao negativismo de Jameson ao analisar a mistura de estilos (pastiche), a crítica da forma (paródia) e a pluralidade identitária (morte do sujeito).

Hutcheon rebate as críticas de Jameson ao anunciar que o teórico considera a fragmentação e a morte do sujeito como um “tema da moda” na teoria contemporânea, assinalando o fim da sua autonomia. Para a estudiosa, é preciso haver um conhecimento sólido a respeito do sujeito e também ao conceito de “descentralização”, liderado por Derrida, Foucault e Lacan, entre outros. Segundo Hutcheon (1991), descentralizar não é negar, e ela defende que o pós-modernismo não confunde a desintegração do sujeito e o seu desaparecimento: ele problematiza radicalmente toda a noção de subjetividade. Ao fazê-lo, não o destrói, mas o situa: “E situá-lo, conforme ensina o pós-modernismo, é reconhecer diferenças.” (p. 2004). Ou, ainda, de acordo com HUYSSSEN (1986), situar é também admitir “a ideologia do sujeito [...] desenvolvendo noções alternativas e diferentes de subjetividade.”⁶ (p. 213, tradução nossa).

Quanto à paródia, considerada como uma forma de revisitar o passado da arte e da História, a teórica declara-a como um paradoxo pós-moderno, pois ela “não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (1991, p. 165). Assim, tanto a paródia quanto a ironia são formas de engajamento da História por

⁶ Do original: “*the ideology of the subject [...] by developing alternative and different notions of subjectivity.*”

meio da arte pós-moderna que, ao usá-las como estratégias discursivas, inscreve e subverte seu alvo.

A teórica canadense, contudo, concorda com Jameson sobre o pós-modernismo ser um desafio às idéias dadas como certas, considerando-o, também, como uma “tendência cultural dominante”, expressão cunhada por Jameson, e concordando que o fenômeno é caracterizado pelos resultados da dissolução da hegemonia burguesa por ação do capitalismo recente e pelo desenvolvimento da cultura de massa.

Hutcheon acrescenta, ainda: “[...] a crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar”. Porém, faz uma ressalva: “**Desafiar, não negar.**” (1991, p. 22, grifo nosso).

Cabe adicionar que a autora diferencia a cultura de massa como sendo a “comercial, popular e tradicional” e a cultura de minoria a “erudita, sensível e elitista”. Para ela, ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, cuja realidade social é estruturada por discursos (no plural), sendo isso, portanto, um dos ensinamentos do pós-modernismo.

Outro tema importante do pós-modernismo abordado por Hutcheon alude à questão do “ex-cêntrico”, o que está fora do centro, os marginalizados pela ideologia dominante. Questionando os sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados, o pós-modernismo, entretanto, não os destrói. Limitando-se a questionar, reavalia os conceitos de margem e fronteira, administrando o espaço entre o centro e a margem, aceitando as diferenças.

Não obstante,

o pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. (HUTCHEON, 1991, p. 98, grifo da autora).

Portanto, esse processo de descentralização questiona os valores impostos pela sociedade, considerando e refletindo sobre o diferente, o heterogêneo, o híbrido e o provisório, pois o universo pós-moderno não pode ser considerado de limitações, mas de mistura, hibridez.

1.2 O Capitalismo na pós-modernidade

“O capitalismo triunfou, e não se imagina agora que tipo de sistema rival lhe possa ser oposto.” (JESSUA, 2009, p. 110). Com essas palavras, Claude Jessua conclui seu livro *Capitalismo*, adotando a definição do economista Josef Alois Schumpeter ao termo:

[...] o capitalismo define-se pela apropriação privada dos meios de produção; pela coordenação de decisões por meio de trocas, em outros termos, pelo mercado; finalmente pela acumulação de capitais através de instituições financeiras, ou seja, pela criação do crédito. Essa definição tem o efeito de opor o capitalismo ao socialismo no grande conflito contemporâneo entre os dois sistemas. (SCHUMPETER apud JESSUA, 2009, p. 9).

Todavia, conforme Jessua pontua, o termo jamais foi empregado precisamente, nem mesmo por Marx ou Engels, que se referiam ao capitalismo como “modo de produção capitalista” ou “economia burguesa”, fazendo-o adquirir conotações pejorativas, associadas a noções de injustiça e exploração. Ainda segundo o autor, o termo “capitalismo” alcançou respeitabilidade acadêmica a partir do século XX, visando compreender a natureza desse sistema e identificar as suas perspectivas. Para Jessua, Schumpeter perdeu a aposta, ao prever que o capitalismo seria vencido e substituído pelo socialismo. O que percebemos hoje é a sua ascensão e o termo é muitas vezes atrelado à pós-modernidade, condição sócio-cultural e estética do estágio do capitalismo pós-industrial.

Teóricos e acadêmicos têm diferentes concepções sobre o capitalismo. Terry Eagleton (2005), ao criticar o pós-modernismo, faz uma comparação de seus valores aos do capitalismo:

Tanto os pós-modernistas quanto os neoliberais suspeitam de normas públicas, valores intrínsecos, hierarquias dadas, padrões de autoridade, códigos consensuais e práticas tradicionais. Só que os neoliberais admitem que rejeitam tudo isso em nome do mercado. Os pós-modernistas radicais, ao contrário, combinam essas aversões com a cautela um tanto estúpida do comercialismo. (p. 50).

Essa ideia do autor poderia estar subordinada ao fato de, uma vez findado o socialismo, o pós-modernismo representaria para a cultura o que o capitalismo representa para a sociedade e sua economia. Essa argumentação pode fundamentar-se na seguinte afirmação do autor: “Se pelo menos não tivessem caído em cima dele com tanta fúria em algum momento,

o socialismo poderia ter erradicado algumas das injustiças que geram homens-bomba suicidas.” (2005, p. 83).

Segundo Eagleton (2005), experimentamos hoje um sentimento de impotência frente ao fundamentalismo religioso e ao terrorismo. Ao criticar os pensadores culturais que proclamaram o fim das grandes narrativas da História, o autor traz à tona uma dessas narrativas, promovida na “guerra entre o capital e o Alcorão”.

Impondo radicalmente um ponto de saturação que demanda novas reflexões concernentes ao fundamentalismo islâmico, ao capitalismo e ao pós-modernismo, Eagleton argumenta:

Com o deslanchar de uma nova narrativa global do capitalismo, junto com a chamada guerra ao terror, pode muito bem ser que o estilo de pensamento conhecido como pós-modernismo esteja agora se aproximando de um fim. Foi, afinal, a teoria que nos assegurava que as grandes narrativas eram coisa do passado. (2005, p. 297).

Assim, o chamado “fim da história”, decretado pela ausência de conflitos mundiais relevantes, foi desmantelado pelo terror que assola o mundo contemporâneo, suplantando a ideia do desaparecimento das grandes narrativas, agora simbolizadas pelas ameaças terroristas.

Ora, o pós-11 de setembro realmente mobilizou diversos pensadores a debaterem conjuntamente soluções para o terror. Mas isso não implica, necessariamente, deduzir que a tragédia seria evitada caso o socialismo tivesse subsistido, tampouco afirmar que as ideologias islâmicas teriam sido erradicadas. No entanto, o terrorismo e o combate às ações que o conduzem ganharam proeminência, instigando uma série de questionamentos das razões pelas quais ocorrem esses atos, sejam elas religiosas, políticas, étnicas, econômicas ou sociais.

De acordo com o analista político norte-americano Walter Russell Mead (2006), o sistema capitalista “do milênio” (fim do século XX) prega valores como a produtividade e a interdependência, acarretando mudanças nas estruturas do capitalismo mundial. Os Estados Unidos, por terem se adaptado a essas transformações mais rapidamente que as outras nações do mundo, ampliando sua capacidade econômica e militar, fortalecem o sentimento de antiamericanismo em várias partes do mundo. Essa postura é oriunda dos países que mais sofrem com essas mudanças, pois muitas vezes eles não têm o amparo do poder público. Associada diretamente ao novo capitalismo, a América sofre as consequências e o incremento do terrorismo, um problema genuinamente sério para os americanos. Segundo Mead, para os

Estados Unidos combaterem o terrorismo, deveriam ser mais eficientes e preocupados com as causas dos árabes, no conflito israelense-palestino. Ademais, seria importante, na luta contra o terror, “um comportamento pró-ativo do país no que diz respeito ao combate à pobreza (de uma forma que procure melhorar o acesso do pobre ao sistema capitalista e não que deseje paternalística e ineficientemente protegê-lo do mesmo) [...]” (2006, p. 9).

Por sua vez, o crítico marxista Fredric Jameson, por meio de sua obra *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1996) declara que, longe de apresentar-se como um momento de ruptura inominável, o pós-modernismo mostra-se como uma intensificação do passado e não a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova, sob o nome de sociedade pós-industrial.

Portanto, evidencia-se que, para o autor, o momento atual não reflete um rompimento, mas uma superação contemporânea em relação ao modelo de desenvolvimento capitalista estruturado no passado, ou seja, “[...] é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo.” (1996, p. 16).

Para o conceito de “capitalismo tardio”, Jameson invoca a obra do economista Ernest Mandel, que expõe os rumos da terceira fase do capitalismo, batizada de “globalização”. Os pré-requisitos tecnológicos básicos para a então chamada nova “onda longa” foram dados no final da Segunda Guerra Mundial. Quanto ao qualitativo “tardio” o teórico justifica:

O que “tardio” geralmente transmite é mais um sentido de que as coisas são diferentes, que passamos por uma transformação de vida que é de algum modo decisiva, ainda que incomparável com as mudanças mais antigas da modernização e da industrialização, menos perceptíveis e menos dramáticas porém mais permanentes, precisamente por serem mais abrangentes e difusas. [...] a expressão *capitalismo tardio* [...] é não só uma tradução quase literal da outra expressão, *pós-modernismo*, mas também seu índice temporal parece já chamar a atenção para mudanças nas esferas do cotidiano e da cultura. (1996, p. 24-25, grifo do autor).

Assim, percebemos que a maneira como Jameson define o seu objeto de estudo é a mesma pela qual ele define o pós-modernismo, ou seja, como uma lógica implícita em toda a produção cultural originada pela transformação do sistema social capitalista rumo ao capitalismo tardio, ou, usando outros *slogans* cunhados pelo autor, “capitalismo multinacional”, “sociedade do espetáculo ou da imagem”, “capitalismo da mídia” ou “o sistema mundial”.

Na esteira dessas transformações encontram-se as renovações tecnológicas e a expansão dos aparelhos de reprodução técnica, econômica e cultural do capitalismo, tais como os

sistemas de indústria cultural e “grande mídia”, a TV, o cinema, o rádio, a imprensa, a propaganda e um mercado monopolizado de bens culturais que avança sobre a chamada alta cultura artística e intelectual.

O terceiro estágio do capitalismo, portanto, permitiu que a sociedade pós-moderna se consolidasse como “sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares.” (JAMESON, 1996, p. 29).

Segundo Jameson (1996), com o surgimento desse período, o sujeito passou a incorporar novos elementos a sua subjetividade. O individualismo, a identidade pessoal e a singularidade que o constituíam no modernismo, cederam lugar, na pós-modernidade, a uma identidade múltipla, dada pela identificação com um todo. Assim, o sujeito tornou-se fragmentado e superficial e, portanto, perdeu sua historicidade.

Para o autor (1998), essas modificações acarretaram o que ele denomina de “morte do sujeito”, ou seja, a perda do individualismo. Por conseguinte, como aponta, o sujeito pós-moderno torna-se vulnerável à esquizofrenia. (1996, p. 52).

Aqui Jameson não se refere à esquizofrenia no sentido clínico de uma psicose, mas emprega a definição do psicanalista francês Jacques Lacan, que a considera uma questão de disfunção linguística, no sentido do rompimento com uma linearidade temporal terminando na perda da identidade pessoal.

Desse modo, “a identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2002, p. 13). Assim, a descentralização ou fragmentação do indivíduo, causando uma crise de identidade, desloca-o do mundo social em que vive e também de si mesmo, fazendo-o entrar em colapso.

Portanto, somos sempre compelidos a perguntar se seria possível explicar a sociedade atual sem mencionar o capitalismo, a mídia, a sociedade de consumo, a indústria de entretenimento e o terrorismo, imbricados no tecido social e cultural circundantes das condições pós-modernas.

Não obstante, embora reconheçamos que as produções são destinadas ao mercado consumidor, ao afirmarmos (como defende Jameson) que o fenômeno pós-moderno está condicionado restritamente às estruturas econômicas norteadoras da nossa sociedade, estaríamos negando-o como expressão de várias culturas, e não apenas de uma Cultura, como argumenta Hutcheon (1991). Se considerarmos a arte como criadora de produtos culturais objetivando apenas à venda, obedecendo às exigências do mercado consumidor,

descaracterizaríamos a natureza híbrida e plural do pós-modernismo, concernente à harmonização das diversas linguagens e culturas transitantes nos discursos contemporâneos.

Muito do ceticismo de Jameson refere-se ao fato de ele considerar o Pós-modernismo como uma dominante cultural vazia, desprovida de análise crítica, pois os produtores culturais tendem a voltar ao passado, por meio da “imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.” (1996, p. 45).

Porém, mais do que “a canibalização aleatória de todos os estilos do passado”, como afirma Jameson (1996, p. 45), ou “pastiche”, conforme anunciado anteriormente, as adaptações e as apropriações fazem parte do processo de criação. Segundo Hutcheon (1991), “o passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes.” (p. 45). Dessa forma, na reformulação e extensão do passado, uma obra asseguraria sua autonomia como obra.

Para Jameson (1998), o passado é compreendido como “uma vasta coleção de imagens”, um depósito de estilos prontos para se tornarem mercadorias, resultado do acelerado consumo das sociedades pós-industriais, expandindo o capital a outras áreas até então imunes à lógica da mercadoria.

O que Jameson afirma ser “imitação de estilos mortos”, pois as inovações estilísticas não são mais possíveis, Hutcheon considera como “recriações”, reinterpretações de textos anteriores. A estudiosa não nega que as contradições do pós-modernismo sejam as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo que ela denomina “recente”, mas observa o seguinte: “seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’.” (1991, p. 20). E esse passado é posto em xeque, uma vez que não representa um retorno nostálgico, mas uma problematização de suas formas estéticas e sociais, por meio de reflexões críticas.

1.3 A ficção pós-moderna

Na construção do processo narrativo a importância da ficção não está somente na estrutura do narrar ou na sua representação, mas na arte de narrar. Na formação da narrativa pós-moderna, evidencia-se a influência dos elementos midiáticos e do cinema, representados pela progressão de imagens, cortes bruscos e *flashes*, responsáveis pela sua fragmentação.

Contudo, ao mesmo tempo em que esses textos confundem o leitor, eles conferem a sensação de estar vivendo o presenciado na ficção. Então, questões pertinentes ao narrador pós-moderno vêm à tona.

Nesse sentido, o crítico literário brasileiro Silviano Santiago, por sua vez, indaga-nos sobre o narrador pós-moderno:

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (2002, p. 44).

Apoiando-se na ficção de Edilberto Coutinho, o autor tenta desvendar o mistério acerca da figura do narrador pós-moderno, atando sua constatação à pergunta acima. Para ele, o narrador se subtrai da ação narrada e, ao fazê-lo, deixa a ficção dramatizar a experiência de alguém, identificando-se com o leitor, que seria um segundo observador. Assim, considerados observadores da experiência alheia, ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção.

Como correlato à afirmação anterior, Santiago acrescenta que

são essas as posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas. Pelo olhar, o homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça. (2002, p. 59).

Ao tecer suas reflexões sobre o narrador pós-moderno, o crítico assume que a experiência de um olhar “de fora” marca a narrativa pós-moderna, colocando em xeque a autenticidade e, conseqüentemente, a credibilidade do relato, pois seriam vinculadas a algo externo a ele. Desta maneira, Santiago revela que o narrador pós-moderno tem consciência de o “real” e o “autêntico” serem construções de linguagem.

Por sua vez, Hutcheon (1991) afirma que uma obra literária já não pode ser considerada original, pois qualquer texto só obtém sentido e importância enquanto parte de discursos anteriores. A teórica consolida-se com a definição de Michel Foucault com relação à intertextualidade, para quem

as fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros

livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT apud HUTCHEON, p. 167).

Portanto, contesta-se qualquer pretensão em relação às noções humanistas de singularidade e originalidade que possam ser atribuídas ao romance.

Para a teórica canadense, os romances pós-modernos criam e centralizam um mundo, contestando-o depois. Partindo da noção de que “a linguagem é uma prática social, um instrumento para manipulação e controle.” (1991, p. 237), Hutcheon afirma que o pós-moderno questiona os sistemas totalizantes visando ao poder. Assim, os romances, contestando as noções ideológicas consagradas, não procuram persuadir os leitores a interpretarem o mundo à sua maneira, mas criam condições para as interpretações serem questionadas. Nesse sentido, fica evidente o enfraquecimento dos pressupostos ideológicos por trás da noção humanista do Homem como sujeito coerente e contínuo.

Esse procedimento estético de descentralização da subjetividade desafia as noções tradicionais de perspectiva, pois o narrador, antes onisciente, transfere responsabilidade ao leitor que passa a colaborar com o texto, participando, efetivamente, no processo de fabricação de sentido.

Porém, como afirma Hutcheon, “os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente.” (1991, p. 29). Isso evidencia-se diante de textos cuja narrativa é fragmentada, por sofrerem mudança na tipologia discursiva, pela ocorrência de cortes cronológicos ou pelo uso exaustivo de pronomes, fazendo o leitor refletir e questionar sobre quem está falando.

Conforme afirma Charles Russell, o pós-modernismo configura-se por “uma arte de perspectiva variável, de dupla autoconsciência, de sentido local e amplo.” (1980a, 192, apud HUTCHEON, 1991, p. 29).

Em consonância com essas interpretações, Jameson (1996) acrescenta, ainda, como características da ficção pós-moderna, a ruptura da temporalidade e o emprego de sentenças isoladas e sem nenhum apoio.

Porém, o teórico aponta que, por meio dessa fragmentação textual, o presente, isolado, invade o sujeito e carrega uma misteriosa carga de afeto, ilustrando o que ocorre na textualidade denominada por ele “esquizofrênica”. Essa esquizofrenia, baseada em Lacan, conforme já explicitado, seria uma desordem de linguagem.

Assim, “se somos incapazes de unificar presente, passado e futuro da sentença” (p. 53), estaremos fadados a viver em um permanente presente. Por conseguinte, se o sujeito perde essa capacidade de unificação,

fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (JAMESON, 1996, p. 52).

Em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço, não se pode mais medir a vida pelo tempo. Para Jameson, a consequência disso seria a transformação do romance histórico “em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico.” (1996, p. 45), explicitando, de forma clara, a questão da fragmentação pós-moderna e evidenciando a crise de historicidade.

Segundo Connor, enquanto a literatura modernista deleitava-se no afastamento autorreflexivo de um mundo real sólido e não-discursivo, o mundo real transformou-se em literatura, configurando, portanto, um paradoxo. O pós-modernismo encarregou-se de remoldar a relação entre texto e mundo, tornando a textualidade co-extensiva com o real. Para o teórico, “uma vez que o real se transformou em discurso, já não há separação entre texto e mundo a ser transposta.” (1992, p. 107).

O autor considera o texto literário pós-moderno “autoconsciente”, “descentrado”, “cético” e “galhofeiramente polimorfo”. Sendo assim, “é um objeto ideal de análise para uma teoria da leitura que suspeita de toda forma de identidade ou de fixidez, mas ainda exige algum objeto sobre o qual praticar.” (1992, p. 107).

No tocante ao romance pós-moderno, Brian McHale (1992) assinala a passagem de um dominante epistemológico (modernismo) a um ontológico (pós-modernismo), onde personagens mostram-se confusos acerca do mundo em que vivem e de como devem reagir a ele.

Trazendo à tona as condições de compreensibilidade desse mundo, o caráter ontológico do romance pós-moderno revela a preocupação com a criação de mundos autônomos. Esses, ligados por textos literários, só fundamentam-se nos seus próprios mecanismos textuais, fazendo a subjetividade ceder lugar à textualidade.

Porém, essas preocupações epistemológicas e ontológicas não são mutuamente exclusivas, uma vez que não há uma transformação absoluta, mas uma mudança de ênfase ou de “dominante” na filosofia literária.

Por sua vez, Harvey (2004) ressalta a preocupação com a alteridade e com outros mundos, na ficção pós-moderna. Para tanto, o teórico apresenta-nos a concepção de McHale que, ao acentuar o pluralismo de mundos coexistentes na ficção pós-moderna, adota o conceito de *heterotopia*, desenvolvido por Michel Foucault. Considerada “uma imagem perfeitamente apropriada para capturar o que a ficção se esforça por descrever.” (p. 52), por *heterotopia* Foucault denomina

a coexistência, num “espaço impossível”, de um “grande número de mundos possíveis fragmentários”, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar “Que mundo é este? Que se deve fazer nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?” (FOUCAULT apud HARVEY, 2004, p. 52).

Portanto, a fragmentação, o pluralismo e a autenticidade de outras vozes e outros mundos constituem o problema da comunicação, pois agora o conhecimento pode ser codificado de todas as maneiras, algumas das quais mais acessíveis que outras. Desse modo, legitima-se o pensamento dos pós-modernistas, ou seja, não podemos aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, tampouco retratá-lo com totalidade.

1.3.1 Metaficção Historiográfica

Segundo Hutcheon (1991), até o século XIX, antecedente à “história científica” de Ranke, a Literatura e a História pertenciam ao mesmo ramo do saber e buscavam “interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem”. Depois desse advento, as duas passaram a constituir disciplinas distintas, creditando-se à História o poder de relatar fatos que realmente ocorreram e à Literatura a invenção de histórias.

Entretanto, atualmente, a arte pós-moderna e a crítica da História e da ficção têm contestado essa diferença, concentrando-se na verossimilhança entre essas duas formas de escrita.

O pós-modernismo, por meio da *Metaficção Historiográfica* (conceito de Hutcheon), problematiza a questão de que tanto a História quanto a ficção possuem inter-relações determinadas historicamente e, por conseguinte, não podem ser pensadas em termos absolutos, pois variam ao longo do tempo. (HUTCHEON, 1991, p. 141). No tocante a essa forma de escrita, Hutcheon explica:

Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (1991, p. 21-22, grifo da autora).

Expondo a ficcionalidade da própria História, os romances metaficcionais negam a possibilidade de distinção entre História e ficção, uma vez que só podemos conhecer a História com a mediação de formas de representação ou de narrativa. Baseando-se nesse pressuposto, toda a História é uma espécie de Literatura.

A metaficção historiográfica lida com o problema do *status* dos “fatos” e a natureza de suas evidências, seus documentos. Assim, demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a História é discursivamente estruturada, ampliando o debate sobre as implicações ideológicas entre poder e conhecimento. Os vestígios do passado não são “naturais”, mas uma tradução realizada pelas convenções da sociedade de onde partiu. Segundo Hutcheon, “a questão epistemológica referente à maneira como conhecemos o passado se reúne à questão ontológica referente ao *status* dos vestígios desse passado.” (1991, p. 161). Dessa forma, os livros caracterizados pela autora como metaficções historiográficas recorrem às citações de fontes e às referências do passado com o intuito de evidenciar o conhecimento histórico como lacunar, ideológico e sujeito aos indícios do passado, pois sem eles a escrita da História não seria possível.

Por meio de reflexões críticas acerca de práticas e valores do passado à luz do conhecimento do presente, muitos textos, analisados no Capítulo 3, trazem à baila a problematização entre as narrativas ficcionais e os acontecimentos históricos, defendendo que a ficção busca inspiração na História e colocando a História como um construto discursivo.

Propondo a narrativa como construto e, assim, organizadora de possíveis verdades, essas considerações levam o leitor a desconfiar também da narrativa da História, destituindo-a, de certa forma, de sua natureza incontestável.

A metaficção historiográfica reconhece que a História não é o registro transparente de nenhuma verdade incontestada, mas não nega o valor da redação da História, apenas redefine essas condições de valor. (HUTCHEON, 1991, p. 168).

Isso não significa negar o passado. Porém, só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios textualizados. De acordo com certas teorias pós-modernas, tanto a História quanto a Literatura são discursos, sistemas de significação que dão sentido ao passado, conforme veremos, também, no Capítulo 3.

Hutcheon rebate uma das críticas ao pós-modernismo: a de ele ser a-histórico. Citando Eagleton como um crítico que considera a obra pós-moderna desistoricizada, desprovida de memória histórica e conteúdo político, sem profundidade e estilo, cuja “encenabilidade” do texto “substitui a verdade”, a estudiosa toma-o como exemplo para apresentar sua defesa.

Atribuindo ao teórico um pensamento binário absolutista, que transforma o pós-modernismo na negação e no oposto do modernismo, a autora refuta essa visão, pois, para Hutcheon, o pós-modernismo confronta e contesta qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro, promovendo uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado, à luz do presente. (1991, p. 39).

Segundo Hutcheon, os fatos da História são declaradamente discursivos e o pós-modernismo problematiza a “forma” como o homem se relaciona com o passado. Na ficção pós-moderna, o literário e o historiográfico estão sempre juntos e, acreditando que tudo são convenções, essa ficção visa problematizar a História e não emitir juízos de verdade. Para a teórica, “uma das lições do pós-modernismo é a de que, embora todo o conhecimento do passado possa ser provisório, historicizado e discursivo, isso não quer dizer que não damos sentido a esse passado.” (1991, p. 193).

Em suma, a metaficção historiográfica, utilizando-se de textos e intertextos literários e históricos, em vez de legitimar o passado, passa a problematizá-lo, questionando a História como verdade incontestável e levando-nos a uma apreensão mais rica dos fatos. Rejeitando a construção mimética dos acontecimentos e os discursos totalizadores e autoritários, seu objetivo é despertar a agudeza da nossa consciência e o nosso pensamento crítico.

Assim, o discurso pós-moderno, por meio de sua autorreflexividade, mais do que denunciar uma determinada perspectiva ideológica, faz-nos questionar nossas próprias interpretações e, por conseguinte, as interpretações dos outros.

Como podemos depreender, não há como ignorar o termo “pós-modernismo”, quer para aceitá-lo, quer para apenas refletir sobre ele ou rechaçá-lo. Correndo o risco de desconsiderar aspectos importantes ou enfatizar outros eventualmente menores, procuramos somente articular elementos que contribuíssem, assim, para uma reflexão e problematização do conceito.

Para este propósito baseamo-nos em textos dos principais teóricos do pós-modernismo, cujos textos têm mais conexão com os objetivos desse trabalho.

Assim, fica como resultado de nossas considerações a observação de que o pós-moderno não só gera teorias necessárias ao entendimento de suas origens, como também demanda teorias capazes de entender seus efeitos.

A diversidade de experimentações estéticas na literatura contemporânea, caracterizada por fragmentações, intertextualidade, mistura de narradores e paradoxos, ora seduzem por sua estimulante provocação, ora perturbam por sua ausência de resolução.

Acepções tidas como certas, precisas, doutrinárias e uniformes, deram lugar, neste período pós-moderno, à negação das crenças absolutas, antes tão livres de dúvidas e hoje repletas de relativismos, constituindo uma força problematizadora em nossa cultura atual, um fenômeno contraditório que insere conceitos e depois os subverte.

Para Hutcheon (1991), alguns críticos não aceitam os questionamentos, contradições e os paradoxos do pós-moderno, ansiando por “respostas totalizantes – que o pós-modernismo não pode e não vai oferecer”, pois “privilegia a diferença e a interrogação.” (p. 270).

Ainda segundo a autora, no pós-moderno não existe nenhum desejo de romper com o passado, destruindo não só a História, mas a si mesmo como objeto histórico, “mas sim a tentativa de inserir uma nova historicidade e uma nova problematização da noção de conhecimento histórico.” (p. 274).

Talvez seja esse o encanto que o pós-modernismo paradoxalmente exerce, dada a duplicidade de instalar e, em seguida, questionar, subverter as convenções.

A contradição pós-moderna manifesta-se na consciência de o passado poder ser alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado, favorecendo a reavaliação e reelaboração críticas, tomando forma na ironia. Assim, onde Jameson viu surgir gêneros como o “pastiche”, Hutcheon os reconheceu como paródia, recriação, como confrontação com o político e o histórico.

Capitalismo tardio, capitalismo recente, capitalismo multinacional, sociedade do espetáculo ou da imagem, capitalismo da mídia, sistema mundial, sociedade de consumo, *high-tech* e tantos outros termos associados ao pós-modernismo, conceituam e tentam definir a alegada relevância e expansão do papel da cultura e da economia nas sociedades contemporâneas.

Porém, mais do que entender esses conceitos, é preciso levantar sempre questões sobre a produção, transmissão e disseminação do conhecimento e da cultura pós-moderna, procurando investigar e compreender o leque de fenômenos associados a essa categoria.

Considerando o caráter problemático, provisório e paradoxal inerentes à arte pós-moderna, deve-se sempre questionar seus limites e seus poderes, não ignorando sua ideologia antitotalizante.

Portanto, “O que não mais adiantará de nada é enaltecer ou ridicularizar o pós-modernismo *en bloc*. O pós-moderno deve ser resguardado contra seus defensores e contra seus detratores.”⁷ (HUYSSSEN, 1986, p. 182, tradução nossa).

⁷ Do original: “*What will no longer do is either to eulogize or to ridicule postmodernism en bloc. The postmodern must be salvaged from its champions and from its detractors.*”

CAPÍTULO 2

TERRORISMO(S)

“Por que me matais?”

“Como?”

“Não ficais do outro lado da água?”

“Meu amigo, se ficásseis deste lado, eu seria um assassino, seria injusto matar-vos da mesma maneira; mas, desde que ficais do outro lado, sou um bravo, e isso é justo.”

(Pascal, Pensamentos, XXIV, 3)

O “terrorismo”, como prática de quem recorre sistematicamente à violência contra as pessoas e as coisas, provocando o “terror”, é um fenômeno que, ao longo dos séculos vem se disseminando. Para exemplificar sua antiguidade, tomemos como exemplo o malogrado plano liderado por Robert Catesby e Guy Fawkes (em 5 de novembro de 1605), conhecido como *Gunpowder Plot* ou “Conspiração da Pólvora”, tendo como objetivo explodir o Parlamento Inglês e matar a família real. (FRASER, 2000). Em nosso tempo, observamos o terrorismo de esquerda, que ganhou força no início dos anos 70, principalmente na Europa. Entre os principais grupos considerados terroristas estão o ETA, na Espanha; o Baader-Meinhof, na Alemanha; as Brigadas Vermelhas, na Itália e o IRA, na Irlanda do Norte.

No entanto, os atentados de 11 de setembro de 2001, repercutidos no mundo todo, marcaram a História, trazendo para o debate o tema “terrorismo”, causando reações políticas e econômicas, sendo objeto de estudo e alvo da opinião pública internacional.

Tendo a mídia como grande aliada, uma vez que ela tem como objetivo vender a informação, o terrorismo consegue propagar o medo, disseminando o temor na sociedade. Essa propagação do medo é analisada por Bauman (2007), ao expor o seguinte:

Se o propósito dos terroristas é espalhar o terror entre a população inimiga, o exército e a polícia dos inimigos certamente vão assegurar que esse objetivo seja atingido num grau muito maior que o nível ao qual os terroristas seriam capazes de alcançar. (p. 26).

Desse modo, de acordo com o sociólogo polonês, os terroristas, ao desenvolverem seus planos estratégicos, poderiam incluir entre seus “trunfos” as reações do “inimigo”, as quais

ampliam, de modo considerável, o embate de suas atrocidades. Por essas razões, o impacto de um atentado está diretamente associado à exploração do fato pela imprensa, com seu forte apelo publicitário.

Segundo José Manoel de Aguiar Barros (2003), a abordagem do tema “terrorismo”

tem sido superficial, reforçando estereótipos e passando ao largo de suas particularidades, inclusive suas graves implicações jurídicas. Se nas décadas passadas a imagem do terrorista estava associada àquela do “comunista”, com seus comunicados ameaçadores, julgamentos sumários e projetos salvacionistas de transformação do mundo, hoje o terrorista “típico” parece ser apenas um fanático sem maior engajamento ideológico, que vive à margem da convivência civilizada. Numa visão menos imparcial, o terrorista de hoje é, na representação midiática, um fanático do Islã, que armazena armas químicas, ameaça passageiros nos aviões, explode edifícios e põe em risco a vida de inocentes, mundo afora. (p. 27).

Dessa forma, grupos preliminarmente considerados pelas autoridades governamentais como terroristas, são deslegitimados em suas ações, justificando as represálias contra os seus atos. Para Barros, não podemos compreender, tampouco combater ações terroristas, sem considerar os interesses bélicos, as violações das liberdades civis e os preconceitos étnicos e religiosos. (p. 29).

Todavia, reconhecendo-o como um fenômeno socialmente construído e, portanto, não entendido da mesma forma, independentemente de qualquer contexto, nenhuma definição consegue abranger inteiramente todas as variedades de terrorismo que possam existir. O que pode ser considerado terrorismo em uma determinada circunstância, pode não o ser em outra, dependendo de quem o tenha praticado, onde e da maneira como foi propagado.

Não obstante, para a proposta de pesquisa dessa dissertação, elegemos o termo defendido pelo renomado linguista e ativista político Noam Chomsky (2002) quanto ao uso da temática. O autor o defende no mesmo sentido definido nos documentos oficiais dos Estados Unidos, ou seja, “o uso calculado da violência ou da ameaça de violência para atingir objetivos políticos, religiosos ou ideológicos em sua essência, sendo isso feito por meio de intimidação, coerção ou instilação do medo.” (p. 104).

Esses instrumentos de coerção, aliados à mídia, dão formato a essa forma de narrativa social contemporânea, o terrorismo, empregado de acordo com a imagem que a sociedade o concebe.

Após os eventos de 11 de setembro, a figura do terrorista passou a fazer parte dos discursos públicos dos Estados Unidos, na campanha da “guerra contra o terror”. E um nome figurava como o principal nesse combate: Osama bin Laden.

Ironicamente, Bin Laden, nascido na Arábia Saudita, iniciou suas ações no Afeganistão nos anos 70, ajudando os EUA a expulsar tropas soviéticas daquele país. Criou a Al-Qaeda (“a base”, em árabe) em 1998 e, no mesmo ano, mostrou sua rebeldia explodindo embaixadas americanas no Quênia e Tanzânia. Também foi considerado o mentor do ataque ao navio de guerra USS Cole, no Iêmen, em 2000.

Ao grupo liderado pelo saudita foram atribuídos diversos ataques, dentre os quais destacam-se: o atentado que matou 191 pessoas nos trens de Madri, em março de 2004; o que atingiu o sistema de transporte público de Londres (ônibus e metrô) em julho de 2005; o atentado suicida que matou a ex-primeira-ministra paquistanesa Benazir Buttho, em 2007 e a tentativa de atentado contra um avião da companhia americana *Northwest Airlines* no voo entre Amsterdã e Detroit, no Natal de 2009.

Além disso, Bin Laden deu respaldo ou serviu de inspiração para ações ofensivas em diversos países como Espanha, Indonésia, Marrocos e Turquia. Suas mensagens mobilizavam radicais pelo mundo todo, intensificando a luta contra o terrorismo.

A “caça” a Bin Laden durou quase uma década, tornando-o uma lenda, pois era considerado o terrorista mais procurado do mundo. A princípio acreditava-se que ele se encontrava escondido em uma caverna nas montanhas de Tora Bora, no leste do Afeganistão. Depois, a atenção das autoridades de inteligência americanas voltou-se para as fronteiras do Afeganistão e Paquistão. A perseguição ao líder terrorista alimentava cadeias de notícias em todo o mundo e justificava as inúmeras prisões arbitrárias e torturas de suspeitos que supostamente poderiam conhecer seu paradeiro. Ademais, combater o criminoso responsável por articular os atentados aos Estados Unidos serviu tanto a objetivos militares quanto políticos, travando-se uma batalha entre republicanos e democratas, na luta pela captura do maior proponente público da ideologia extremista islâmica.

A operação militar que culminou na morte de Bin Laden foi realizada por forças americanas (o *SEAL team*) e anunciada na rede de TV *CNN* no dia 01 de maio de 2011, pelo presidente democrata Barack Obama. Em seu pronunciamento, Obama enfatizou que “a justiça foi feita”, proclamando oficialmente o fim do inimigo número um dos Estados Unidos. Sua execução ocorreu na pacata cidade de Abbottabad, no norte do Paquistão, quase dez anos após os ataques às Torres Gêmeas (Nova York) e ao Pentágono (Washington D.C.).

A eliminação de Bin Laden foi considerada uma ação cujo objetivo foi o de “quebrar a espinha dorsal dos terroristas”. Mas, há quem defenda que Bin Laden, tido como o líder da rede terrorista Al-Qaeda, tenha deixado um sucessor, o número dois da rede, o médico egípcio Ayman al-Zawahiri, que já havia praticamente assumido a liderança da Al-Qaeda e também vários outros seguidores e redes regionais. Para muitos críticos e especialistas em terrorismo, o líder extremista foi morto, mas o terrorismo fundamentalista islâmico não, pois a liderança de Bin Laden era mais midiática do que essencial. Seu extermínio não eliminaria a ameaça terrorista no mundo, ou pior, provocaria o recrudescimento de operações de vingança contra os Estados Unidos, em nome de células da Al-Qaeda.

A morte do principal ícone do terrorismo contemporâneo pode simbolizar o nascimento de mais um mártir, disseminando incertezas quanto ao verdadeiro impacto que a sua execução pode provocar no presente e no futuro. Conforme aponta Chomsky (2002), Bin Laden

pereceria como mártir, mesmo que a enorme maioria dos muçulmanos deplore os crimes cometidos [em 11 de setembro]. Quer ele seja silenciado por encarceramento ou morte, sua voz continuará ressoando, em dezenas de milhares de fitas cassete que já estão circulando por todo o islã, e em muitas entrevistas [...] (p. 109-110).

As suposições do autor se concretizaram e a morte do até então líder terrorista passou a provocar uma grande comoção e forte abalo no mundo islâmico. Passados cinco dias de seu extermínio, circulavam pelos fóruns jihadistas, *Ansar* e *Shumukh*, manifestações de revolta, promessas de vingança e idolatria: "O fato de os Americanos terem matado Osama não é motivo de vergonha", pois "homens e heróis são mortos somente no campo de batalha, e toda alma tem um tempo designado"¹, anuncia a rede extremista em seu comunicado. Mais adiante reiteram: "Um milhão de novos Bin Ladens nascerão! E a bandeira da jihad será erguida! Se Deus quiser"², ameaça o comando geral da Al-Qaeda. (*FOREIGN AFFAIRS online*, 7 de maio de 2011).

De qualquer forma, exaltando ou condenando a execução de Bin Laden, todos reconheceram a importância da morte do extremista que, muito provavelmente, tornar-se-á um mito, mantendo a sua influência mesmo após a morte. E isso consolidaria um desejo seu, transmitido pela *Al Jazeera*, maior emissora de televisão jornalística de Qatar, em 18 de outubro de 2003, na "Mensagem ao povo iraquiano": "Gostaria de atacar e ser morto, e depois

¹ Do original: "The fact that the Americans have killed Osama is neither shameful nor disgraceful", "men and heroes are only killed on the battlefield, and every soul has an appointed time."

² Do original: "A million new Bin Ladens will be born! And the flag of jihad will be raised. Inshallah."

atacar e ser morto, e depois atacar e ser morto.” (WRIGHT, 2007, p. 127). Dessa maneira, Bin Laden acreditava estar respondendo ao chamado de Deus, que o recompensaria com uma morte de mártir.

Como analisaremos no Capítulo 4, o fascínio exercido pelos terroristas ultrapassa o mundo real, levando-os a figurar como personagens em diversos textos ficcionais em obras contemporâneas. Don DeLillo apresenta-se entre os romancistas que exploram o universo e as ideologias imbricadas no mundo terrorista. Além de analisar o comportamento e as atitudes de membros das células terroristas em *Falling Man* (2007), em seu livro *Mao II* (1992) o autor afirma, por meio da fala da personagem Bill Gray, que o terrorista tomou o lugar, na consciência humana, antes ocupado pelos escritores.

Desse modo, percebemos a importância do tema terrorismo, difundido mundialmente por estar sobreposto ao tecido social e cultural à nossa volta e a maneira como ele é inserido na Literatura.

2.1 Terrorismo e Terror Securitário: poder e legitimação

Conforme explicitado anteriormente, encontrar uma explicação ou definição única para o termo “terrorismo” sempre foi uma tarefa difícil para as ciências sociais. Muitos atos tidos como “terroristas”, de modo geral, são associados à figura estereotipada do “terrorista”, uma pessoa cruel, desumana, que não somente mata como também suicida-se, em nome de suas ideologias. O terror, praticado por grupos islâmicos radicais, contrários a certos regimes políticos, atrai grande publicidade nos meios de comunicação, pois o seu extermínio é alvo principal do Estado.

Contudo, após as atrocidades de 11 de setembro, intensificaram-se as questões referentes ao significado do termo “terrorismo”, debatidas, então, sob outros parâmetros. Um deles remete às questões concernentes à exploração do medo, terror, mortalidade, isto é, ao “terror securitário”, o terror que os Estados Unidos implantaram na mente dos cidadãos, causando insegurança e ajudando a construir a falsa premissa cerceadora da liberdade dos indivíduos em nome da segurança coletiva.

Outro significado diz respeito à conduta do Estado, ao realizar atos violentos ou de retaliação em nome da “paz”. Essas práticas estatais, legitimadas *a priori*, não recebem o status de “terrorismo”, embora possam ser consideradas criminosas.

Chomsky figura entre os estudiosos que discutem o fato de o governo americano ser um dos maiores patrocinadores do terrorismo. Ao lembrar-se das intervenções americanas na

Nicarágua, por uso ilegal da força e da violação de tratados nas investidas contra aquele país, o autor faz duras críticas à América. O estudioso enfatiza um dado, segundo ele, sistematicamente ocultado:

Os Estados Unidos são o único país que já foi condenado por terrorismo internacional pela Corte Mundial e que vetou uma resolução do Conselho de Segurança que exigia que eles respeitassem as leis internacionais. Os Estados Unidos são reincidentes no terrorismo internacional. (2002, p. 48-49).

Para o ativista, infelizmente, são esses vetos habituais que não nos possibilitam tomar conhecimento desses temas, exceto pelo território “proibido” de registros históricos e documentais ou pela literatura crítica marginalizada.

Por essas razões, Chomsky condena o uso da expressão “guerra ao terrorismo” que, na sua opinião, é meramente propagandista. Deveria ser substituída, portanto, apenas por “guerra”, pois não tem como alvo, de fato, o terrorismo. De acordo com o autor, as potências ocidentais não podem assumir as definições oficiais do termo, como no *U.S. Code*³, pois se o fizessem assumiriam “que os Estados Unidos são um Estado líder do terrorismo, assim como os países que se constituem seus principais aliados.” (2002, p. 17).

Citando atos considerados terroristas, praticados pelos Estados Unidos na América do Sul, no Oriente Médio e na África do Sul, o autor ressalta que, infelizmente, eles não representam terrorismo, mesmo superando quaisquer outros crimes imputados a seus inimigos oficiais. De acordo com o estudioso, essas ações

figuram como “antiterrorismo”, ou como uma “guerra justa”. E o princípio é que, quando alguém pratica o terrorismo contra nós [americanos] ou contra nossos aliados, isso é terrorismo, mas, quando nós ou nossos aliados o praticamos contra outros, talvez um terrorismo muito pior, isso não é terrorismo, é antiterrorismo ou guerra justa. (2005, p. 78).

Embora a guerra contra o Iraque tenha sido bastante contestada pela sociedade americana e mundial, muitos que lamentaram os ataques de 11 de setembro apoiaram a guerra no Afeganistão e no Iraque e os bombardeios indiscriminados contra civis, bem como jubilaram em praças públicas após a execução de Bin Laden.

Dessa forma, somente os crimes do inimigo seriam deploráveis e angustiantes. Quanto aos cometidos pelo Estado americano, considerados muito piores, eles são meramente

³ Código de Leis dos Estados Unidos.

ignorados, pois “não são estudados, não se lê sobre eles, não se pensa neles, ninguém escreve sobre eles. Simplesmente não nos é permitido pensar neles e, se concordamos com isso, é por opção nossa.” (CHOMSKY, 2005, p. 105).

Na opinião do autor, para que houvesse um combate efetivo às ameaças terroristas em todo o mundo, os Estados Unidos deveriam reduzir significativamente suas práticas consideradas terroristas, deixando de apoiá-las ou praticá-las. Assim, a visão de Chomsky difere das abordagens tradicionais pelo fato de apontar o “terrorismo de Estado” como o problema preponderante, em oposição ao terrorismo exercido por movimentos políticos marginais. Ele declara que “uma matança desenfreada de civis é terrorismo, e não uma guerra contra o terrorismo.” (2002, p. 87).

Ademais, segundo Chomsky, em seu ensaio na *Media Monitors Network* (2001),

o terrorismo realmente funciona, e é a arma dos fortes. É um erro analítico muito sério dizer, como é comum, que o terrorismo é a arma dos fracos. Como outros meios de violência, ele é fundamentalmente a arma dos fortes – arrebatadoramente, na verdade. É considerado uma arma dos fracos porque os fortes também controlam os sistemas doutrinários e seu terror não conta como terror.⁴ (CHOMSKY, 2001).

Porém, o tipo de terrorismo configurado nos atentados de 11 de setembro realmente mudou o curso da História. E um dos fatores que contribuem para essa mudança é o fato de agora o alvo ter sido outro, conforme ressalta Chomsky:

Infelizmente, há crimes terroristas com efeitos um pouco mais prolongados, considerados mais extremos. Entretanto, o 11 de setembro foi um evento histórico porque houve uma mudança. A mudança foi na direção para a qual as armas foram apontadas. Isso é inédito. Radicalmente inédito.⁵ (CHOMSKY, 2001).

Para o autor, até então, os Estados Unidos não tinham sido atacados severamente em seu território nacional, apenas em bases militares; isso representa uma mudança de alvo, além de uma inversão de papéis: agora foi a vez de a nação hegemônica ser acometida.

⁴ Do original: *Terrorism [...] does work, and is the weapon of the strong. It is a very serious analytic error to say, as is commonly done, that terrorism is the weapon of the weak. Like other means of violence, it is primarily a weapon of the strong - overwhelmingly, in fact. It is held to be a weapon of the weak because the strong also control the doctrinal systems and their terror does not count as terror.*

⁵ Do original: *Unfortunately, there are terrorist crimes with effects a bit more drawn out than are more extreme. Nevertheless, 11 September was a historic event because there was a change. The change was the direction in which the guns were pointed. That is new. Radically new.*

Segundo Chomsky, durante os últimos séculos, os Estados Unidos exterminaram populações indígenas, intervieram com violência em regiões vizinhas, matando centenas de milhares de pessoas, impondo-se, por meio de sua força política e bélica, à boa parte do mundo. Mas, pela primeira vez, suas armas voltaram-se contra eles mesmos, tornando-se algo totalmente inédito, uma mudança dramática.

Após os ataques ao *World Trade Center*, o termo “terrorismo” foi diretamente associado ao islamismo, ocultando as atrocidades cometidas pelos Estados Unidos durante a Guerra Fria, também consideradas atos terroristas. No entanto, o termo é comumente usado para denominar ações terroristas cometidas por inimigos contra a América ou seus aliados.

Assim, condutas estatais, que utilizam a violência por meio de seus aparelhos repressivos, mesmo sendo legitimadas, são consideradas terrorismo.

De um lado, temos os terroristas fanáticos, fazendo de pessoas inocentes vítimas em nome de seus ideais. De outro, temos o Estado, financiador de guerras em nome da paz, promovendo atos que chama de “contraterrorismo”, mas com o mesmo propósito de matar, de modo indiscriminado, civis inocentes. Indubitavelmente, segundo Chomsky (2002),

nada pode justificar crimes como os cometidos em 11 de setembro, embora só possamos pensar nos EUA como “vítima inocente” se adotarmos o caminho fácil de ignorar o histórico de suas ações e das que foram praticadas por seus aliados, que são, aliás, de conhecimento público. (p. 38).

Outro crítico mordaz às ações e política externa norte-americanas é o autor Gore Vidal. Ele concorda com Chomsky quanto à opinião sobre “o terrorismo de Estado”, imputando às instituições estatais responsabilidade em suas manifestações legais do uso da força. Para Vidal (2003),

nós [americanos] superamos os romanos [dos tempos do Império] somente em transformar metáforas como guerra ao terrorismo, ou à pobreza, ou à *aids*, em guerras ou alvos verdadeiros que parecemos quase sempre escolher aleatoriamente com o intuito de manter a turbulência em terras estrangeiras. (p. 63).

Desse modo, as descrições dos interesses da Roma antiga assemelham-se às dos Estados Unidos, ou seja, a luta contra os inimigos, sejam eles adversários diretos ou de aliados americanos, será sempre investida de uma aura de legalidade.

Alvos de muitas críticas por supostamente usarem a palavra como forte arma contra a administração Bush, Chomsky e Vidal clamam por uma democracia mais ampla e criticam a postura do governo quanto às suas políticas internas, bem como as ações do império americano no exterior.

Vidal, por exemplo, foi questionado por supostamente defender o *Blowback*, termo utilizado na literatura sobre o 11 de setembro, no livro *Blowback: os custos e as consequências do império americano* (JOHNSON, 2007). Criado pela CIA, o termo é usado desde 1953, sendo utilizado para referir-se a consequências não-intencionais e imprevistas de operações secretas, isto é, às retaliações a ações imperialistas americanas. Assim, em um sentido mais amplo, *blowback* (ou “efeitos bumerangue”), seria uma outra maneira de dizer que “uma nação colhe o que planta”. Há quem entenda isso, portanto, como uma sugestão de a América ter feito por merecer o 11 de setembro. Ao ser interrogado por Marc Cooper, em uma entrevista publicada no livro *Sonhando a Guerra - Sangue por Petróleo e a Junta Cheney-Bush* (2003), Vidal alega não achar que os cidadãos americanos mereceram o que aconteceu, porém “os governos atraíram isso através de suas ações pelo mundo inteiro.” (p. 159).

Ao refutar as críticas direcionadas a ele e a Chomsky, o autor sintetiza:

O que Chomsky e eu temos em comum é um interesse pelos assuntos públicos e um fascínio pelas mentiras que o poder nos conta, mentiras que desconstruímos, mentiras que também fascinam – e afetam – vários de nossos compatriotas que lêem com seriedade. Não há muito mais o que dizer a esse respeito. (2003, p. 86-87).

Para Vidal, é inadmissível a encenação de Bush, com sua “dança da guerra no Congresso” ao declarar, sem fundamento, o “eixo do mal” (Irã, Iraque e Coreia do Norte) e apontar outros países predispostos a cometer “atos terroristas”. O autor, então, ironicamente pontua: “O que é um ato terrorista? O que ele bem entender. E nós vamos correr atrás desses atos terroristas. Porque **nós somos bons, eles são maus**. E vamos ‘pegar’ essa turma toda.” (2003, p. 170, grifo nosso).

Corroborando algumas concepções defendidas por ambos Chomsky e Gore Vidal, Baudrillard (2002) assume uma posição bastante radical ao afirmar que muita gente teria sonhado com a destruição de uma potência hegemônica como os Estados Unidos, enfatizando o merecimento de ações terroristas contra a nação. Para o teórico francês, os acontecimentos de 11 de setembro, de envergadura mundial, colocando a mundialização em xeque, são

simbólicos. A ficção fundiu-se na realidade e as consequências dos atentados, sejam elas jubilatórias ou catastróficas, são inerentemente imaginárias.

A reação negativa ao aumento do poder de um Estado soberano, segundo Baudrillard, exacerba o desejo de destruí-lo. Assim, uma potência seria cúmplice da sua própria destruição. Dessa forma, se não considerarmos todas essas circunstâncias, “o acontecimento perde toda a sua dimensão simbólica, é um puro acidente, um acto puramente arbitrário, a fantasmagoria assassina de uns quantos fanáticos que bastaria então, muito simplesmente, suprimir.” (p. 10).

Entretanto, de acordo com Jean-François Mattéi (2002), a análise de Baudrillard apoia-se sobre a hipótese de que uma potência, ao desenvolver-se exponencialmente, é impelida a se destruir, sendo “cúmplice de sua própria destruição”. Isso levaria, portanto, à seguinte conclusão:

As torres arrogantes de Manhattan não se despedaçaram sob o efeito do ataque dos aviões-camicases; “cometeram suicídio” ao erigir suas colunas gêmeas e soberbas no céu americano. Foi o Ocidente que, transformado em suicida, declarou guerra a si mesmo, ainda que tenha passado pela mediação oriental da Al-Qaeda. (p. 13).

Todavia, para Mattéi essas hipóteses não bastam, e são consideradas inconsistentes. Se Baudrillard define os eventos de 11 de setembro como um fenômeno subjetivo que depende da ficção, reduzindo o “real” à “última e mais temível ficção”, Mattéi vai na contramão dessas idéias. Para o autor, isso chama-se “barbárie intelectual”, quando alguém recusa-se a olhar a realidade de frente. Essa “cegueira” justificaria a eternização do terrorismo e de suas matanças. O terror não é encarado de frente, sempre que a realidade é assustadora:

Logo lhe [realidade] dão um viés pela ficção, desrealizam-na por meio da retórica, destroem-na por via da metáfora. Aceita-se por isso mesmo, numa verdadeira abdicação do espírito, que ela destrua aqueles que, no momento de morrer, num súbito fulgor, na sua queda e em seu abrasamento, tomam consciência da impiedosa *realidade* do mundo. (2002, p. 19, grifo do autor).

Dessa forma, o desmoronamento das torres gêmeas, não foi somente uma catástrofe social, política ou militar, desencadeada pela soberba de uma potência mundial, mas o símbolo de uma “*catástrofe ética*, para quem quer compreender a realidade moral do terrorismo.” (p. 22, grifo do autor). Em outras palavras, enquanto muitos islâmicos proclamavam as ações dos atentados, regozijando-se com os algozes que haviam cometido

essa tragédia, muitos intelectuais pareciam tomar partido a favor dos terroristas, na alegação de os Estados Unidos terem provocado os atentados, descartando, assim, toda consideração ética e objetiva dos fatos.

Outro autor que condena as posições antiamericanas de respaldo aos ataques do *World Trade Center* e as críticas indiscriminadas às ações Americanas na “guerra contra o terror” é o professor e filósofo brasileiro Denis Lerrer Rosenfield. Em seu texto *Terror e Barbárie* (2002), Rosenfield afirma que fatores ideológicos estão presentes nessas atitudes fundamentadas em mensagens anti-imperialistas, propagadas por meios intelectuais e midiáticos. Segundo o autor, as pretensas mensagens de terroristas que, movidos pelo fanatismo religioso, são contra os Estados Unidos, não causaria espanto algum. Porém, quando a crítica parte de instituições locais ou da mídia, censurando obstinadamente as estratégias Americanas de combate ao crime, passam a surpreender.

Dessa forma, a tragédia de 11 de setembro foi relegada a segundo plano, dando espaço a uma suposta luta contra os símbolos do “neoliberalismo”. Para o filósofo, depois da queda do muro de Berlim, a esquerda ficou órfã, desorientada em termos ideológicos e, para que possa se reorientar, tenta reaver a bandeira da luta anti-imperialista.

Rosenfield argumenta, portanto, que

há atos injustificáveis, para os quais nenhuma explicação é convincente, nem mesmo plausível. As “explicações” que têm sido fornecidas, como as de que esses atos se voltaram contra o “neoliberalismo” ou a “hegemonia americana”, nada mais são do que pretensos argumentos que procuram abrir espaço para justificar o injustificável. (2002, p. 29).

Para o autor, não existe um meio de negociar com a lógica irracional do terrorismo, pois ela dispensa o uso da razão e do diálogo. Defendendo a tese de que o Estado não deve “dar a outra face” ao terrorismo, pois estaria incentivando-o e comprometendo a humanidade, Rosenfield apoia as ações do Estado, na seguinte afirmação: “um Estado em alerta máximo, numa situação de guerra não clássica, deve tomar medidas excepcionais de defesa de seus cidadãos contra o inimigo esquivo, que não mostra sua face.” (2002, p. 28).

Contrariando teorias que condenam o uso da força e da intimidação por parte do Estado, o professor defende: “Cabe, portanto, ao Estado exercer sua autoridade com o uso da força, única forma de assegurar sua função e de restabelecer o princípio da ordem pública, preservando os cidadãos ao abrigo da morte violenta.” (2002, p. 31).

Para o estudioso, não houve falhas na defesa americana, já que o inimigo é imprevisível, de outra ordem, ou seja, ele procura a morte sem se preocupar com os outros, tampouco

consigo mesmo, fundamentando-se em uma crença religiosa justificadora até de sua morte. A violência destruidora das Torres Gêmeas teve como objetivo demonstrar o sentimento de ódio e desejo de extermínio lançado àqueles que não compartilham dos pensamentos e sentimentos dos autores da tragédia. Portanto, “uma preparação defensiva contra atos terroristas exige algo mais do que uma melhor preparação técnica, exige colocar-se na posição de uma outra lógica, a de uma lógica do **extermínio**.” (2002, p. 31, grifo nosso). Ademais, o autor desaprova a possibilidade de renúncia no julgamento dos autores dos atentados, em nome de pensamentos como: “entretanto os Estados Unidos fazem a mesma coisa”; “tudo é, porém, culpa do neoliberalismo”; “mas a globalização é a verdadeira responsável.” (2002, p. 32).

Todavia, para o terror não há diálogo, apenas imposição, por meio da violência, de seus ideais e convicções, aproveitando-se de problemas existentes para infligir suas condições. O fanatismo religioso que o concebe deveria, então, ser condenado sem nenhuma ambiguidade, pois compromete os princípios básicos da convivência humana.

De acordo com Rosenfield, “questões de princípio” não podem ser negociadas, tampouco relativizadas, pois perderíamos nossa capacidade de julgar. Ao tentarmos “compreender” os terroristas, estaríamos justificando e compactuando com seus atos. Portanto, “não havendo nada a negociar, cabe ao Estado recorrer à força, que é um outro tipo de violência – o da violência legítima, reparadora, única arma contra a violência meramente destruidora.” (2002, p. 38).

Dessa forma, ambos Mattéi e Rosenfield desabonam as atitudes de intelectuais e políticos que despertam indignação moral ao explicarem os ataques terroristas contra os centros financeiro e militar dos Estados Unidos, justificando tais eventos à luz da pretensa ruína de um país símbolo do “capitalismo”.

2.1.1 Fetichismo narrativo

Como sabemos, quando supervalorizamos algo nós o transformamos em fetiche. E esse é um dos temas discutidos por Bill Nichols em seu ensaio *O evento terrorista* (2005). Ao abordar os eventos traumáticos de 11 de setembro, o autor pontua que esses acontecimentos recorreram ao “fetichismo da narrativa” (termo cunhado por Eric Santner), descrevendo-o da seguinte maneira:

[...] é uma forma de incapacidade ou recusa em lamentar a representação de eventos traumáticos; é uma estratégia de anulação, na fantasia, da

necessidade do luto, simulando uma condição de inteireza, tipicamente situando o local e a origem da perda em outro lugar. (p. 184).

Dessa forma, o fetichismo narrativo é uma estratégia cujo objetivo é o de isentar o narrador e o leitor da cumplicidade de um trauma, que acabou sendo adotada pela política externa da administração Bush. Segundo Nichols, o governo “minimizou o luto e impediu a melancolia por insistência de um trunfo justo contra um bárbaro eixo do mal.” (2005, p. 185). Ao recusar-se a aceitar os eventos, tentando apagar os vestígios dessa catástrofe e liberar sua carga de responsabilidade, o ex-presidente localizou a origem do terror em outros lugares onde reinam o fanatismo antidemocrático, o anticapitalismo e o fundamentalismo. Assim, eximindo-se de qualquer culpa, por meio da negação conseguida pelo fetichismo narrativo, “o terrorismo assume uma existência fantasmagórica e absolutista inteiramente distinta de sua contraparte quase legítima, o **terrorismo de Estado**.” (p. 188, grifo nosso).

Ainda de acordo com Nichols, o governo exerceria o terrorismo de estado de maneira oculta, não-narrativizada, adotando uma violência anônima. Por sua vez, o terrorismo, como não sendo o de Estado, pratica uma violência explícita, espetacular, assumindo a responsabilidade pelos atos e maximizando o evento traumático por meio da mídia.

Estabelece-se, assim, uma luta binária entre os terroristas, considerados malvados, e os norte-americanos, vistos como representantes do bem. Dessa forma, os eventos de 11 de setembro levariam adiante um paradoxo fantasioso, pois a nação se esforça para extirpar um terrorismo que ao mesmo tempo pertence à sua base, categoricamente negado.

Após todas essas considerações e diferentes pontos de vista, inferimos o seguinte: 1) para alguns intelectuais e uma parcela da mídia, as ações terroristas, mesmo explicadas dentro de uma lógica anti-imperialista, não possuem uma “causa única”, sendo consideradas irracionais e cruéis, matando pessoas indiscriminadamente; 2) o terror atenta diretamente contra os cidadãos, disseminando o medo e a paranoia, comprometendo a autoridade do Estado, que se vê forçado a responder ao perigo suscitado por atos terroristas; 3) em resposta a essas ações, o Estado, cuja função é a de proteger a sociedade e conter o terrorismo, adota como recurso o uso da força irrestrita, tomando medidas excepcionais de defesa da nação.

Sob essa perspectiva, tanto a violência praticada pelos terroristas, como as ações antiterroristas do Estado são responsáveis pela morte de civis inocentes, prescindindo, por vezes, o uso da razão. A diferença consiste no fato de o Estado, ao assegurar a sua função de restabelecer a ordem pública, ter suas práticas legitimadas, não sendo vista como terrorismo a utilização de seu aparelho repressivo.

Dessa forma, após os atentados de 11 de setembro e a adoção de uma rigorosa campanha estadunidense de combate ao crime, são muitos os embates travados a propósito da relação entre a política, o direito e a humanidade.

Portanto, ambas as práticas de violência (as dos extremistas islâmicos e as monopolizadas pelo Estado) são consideradas terroristas. Os dois grupos seriam, portanto, instituições criminosas e não apenas o primeiro, que contesta o poder e contraria determinados regimes políticos. Desse modo, o terror pode ser deflagrado tanto pelo Estado, como por facções criminosas ou grupos fundamentalistas islâmicos, independentemente da legalidade das ações estatais.

O que muda é a forma como essa violência é interpretada e depende, principalmente, de quem escreve a História.

2.2 O 11 de setembro

“U.S. ATTACKED: HIJACKED JETS DESTROY TWIN TOWERS AND HIT PENTAGON IN DAY OF HORROR”; *“A CREEPING HORROR: Buildings Burn and Fall as Onlookers Search for Elusive Safety”*; *“President Vows to Exact Punishment for ‘Evil’”*.⁶

Estas eram as manchetes que estampavam as páginas do jornal *The New York Times*, edição de 12 de setembro de 2001, transformando o dia dos atentados em uma data histórica.

O maior ataque sofrido pelos Estados Unidos, de envergadura mundial, alterou todo o jogo da História e do poder, colocando a mundialização à prova e revelando a vulnerabilidade da segurança do país.

Na manhã do dia 11 de setembro de 2001, quatro aviões comerciais foram sequestrados por 19 terroristas coordenados pela Al-Qaeda. Dois deles colidiram contra as torres do *World Trade Center* (símbolo da supremacia econômica dos EUA), em Manhattan, Nova York, e um terceiro foi direcionado contra o Pentágono (símbolo da supremacia militar americana), em Washington D.C.. Os destroços do quarto avião foram encontrados espalhados num campo próximo de Shanksville, Pensilvânia. De acordo com o relatório da Comissão 11/9, celebrizada em inglês como *The 9/11 Commission Report* (2004), criada para investigar os

⁶ “Estados Unidos atacados: aviões sequestrados destroem as Torres Gêmeas e atingem o Pentágono em um dia de horror”; “Um horror rastejante: edifícios queimam e caem enquanto espectadores buscam segurança ilusória”; “Presidente jura exigir punição ao ‘Inimigo’”.

fatos que permeavam os eventos de 11 de setembro, as ações seguiram a seguinte ordem: às 8h46min40s o Voo 11 da American Airlines (saindo de Boston com destino a Los Angeles) atingiu a Torre Norte do *World Trade Center*, seguido pelo Voo 175 da United Airlines (de Boston a Los Angeles), que se chocou contra a Torre Sul às 09h03min11s. Outro grupo de sequestradores do Voo 77 da American Airlines (de Washington D.C. a Los Angeles) atingiu o Pentágono às 09h37min46s, e um quarto avião, do Voo 93 da United Airlines (de New Jersey a San Francisco) caiu em uma área rural na Pensilvânia, às 10h03min, após os passageiros supostamente terem tentado render os sequestradores. Três edifícios do complexo do *World Trade Center* desmoronaram em decorrência dos ataques. A Torre Sul caiu às 09h59min, após 56 minutos do impacto do avião e a Torre Norte desmoronou às 10h28min depois de queimar por aproximadamente 102 minutos. Seus escombros comprometeram a estrutura da Torre 7 levando-a ao colapso total às 17h21min, depois de queimar durante horas. O *World Trade Center* ardeu por cem dias, deixando rastros de poeira no ar, desluzado da mistura de concreto, fibra de vidro, papel, combustível dos aviões e restos orgânicos pulverizados das vítimas da calamitosa manhã de setembro.

Os atentados, considerados o maior ataque estrangeiro em solo americano, deixaram um número de 2.996 mortos, incluindo os terroristas.

Indubitavelmente, esses eventos e seus efeitos deletérios representam um novo momento na História. As ações do governo Bush, fomentadas pelos atentados, foram canalizadas no combate ao terrorismo, suscitando discussões acerca da dimensão dos ataques, que feriram o orgulho americano. Isto pode ser verificado nas palavras de Gore Vidal: “[...] forças que fizeram cair do céu sobre nós a chuva de fogo que, definida por morte, trouxe junto um grande, complexo e reverberante peso moral.” (2003, p. 84).

Os ataques terroristas de 11 de setembro contribuíram para um reexame da política externa americana. A confiança, baseada na presunção de poder e força levou os Estados Unidos a ignorarem o fato de que muitas ações estão além dos limites de imaginação e comportamento humanos, conforme aponta Thomas L. Friedman: “O *World Trade Center* não é o lugar onde nossas [dos Estados Unidos] agências de inteligência falharam. É o lugar onde nossas imaginações falharam.”⁷ (2003, p. 42).

Para Fareed Zakaria (2008), desde o colapso da União Soviética, os Estados Unidos apresentavam-se ao mundo como uma grandeza superior, sem rivais ou obstáculos no cenário mundial. Porém, “isso teve seus benefícios, mas também deixou Washington arrogante,

⁷ Do original: “*The World Trade Center is not the place where our intelligence agencies failed. It is the place where our imaginations failed.*”

imprudente e preguiçosa.” (p. 233-234). E essa arrogância provocou manifestações de simpatia e até mesmo regozijo quando o mundo testemunhou a tragédia de 11 de setembro, provando que mesmo uma superpotência poderia ser confrontada e humilhada.

Segundo Walter Russell Mead, em *Poder, Terror, Paz e Guerra* (2006), entre a queda do muro de Berlim, em 9 de novembro de 1989 até os atentados de 11 de setembro de 2001, os Estados Unidos se iludiram quanto ao vigor das suas estruturas: “Foi uma época bipartidária de narcisismo e excesso de confiança.” (p. 12). O país confiava na sua segurança interna, afinal eram a maior potência militar do mundo, além de poder contar com seus aliados quando fosse preciso. O autor pontua que Madeleine Albright, secretária de estado do governo Clinton, “preferia chamar os Estados Unidos de a ‘nação indispensável’.” (p. 12). Por meio desse discurso excepcionalista, ficava evidente a liderança do país no sistema internacional, conduzindo à crença de que não havia sérios desafios à supremacia norteamericana. No entanto, a realidade era outra. Os radicais do mundo islâmico estavam fortalecidos, muitas alianças da época da Guerra Fria já haviam se desgastado e os Estados Unidos não eram o único ator no sistema internacional, conforme acreditavam. Sendo assim, “poucos meses após o 11 de setembro, a **nação indispensável** tornava-se a **nação indefensável**.” (p. 14, grifo nosso).

Dessa forma, tentar compreender as causas dos atentados, atribuindo responsabilidades à antiga e à então atual administração, investigando as falhas da inteligência antes do 11 de setembro, passou a figurar como meta principal. Era imperativo conseguir descobrir o que acontecera naquela fatídica manhã de setembro e o porquê disso. Os cidadãos americanos queriam respostas a muitas perguntas acerca dos atentados de 11 de setembro, tais como quem teria cometido aquelas atrocidades, que tipo de fanatismo conduziria a atos tão violentos e as razões pelas quais uma nação considerada tão forte foi atacada.

Até mesmo ultrajantes “teorias de conspiração” começaram a circular, imediatamente após os ataques, defendendo que os atentados tinham sido forjados pela administração Bush e as Torres Gêmeas haviam sido implodidas de modo proposital, visando interesses internos do governo.

Com a criação da Comissão 11/9, em novembro de 2002, as teorias conspiratórias foram desbancadas, mas esperava-se encontrar respostas a tantas indagações. As muitas famílias de vítimas dos atentados queriam uma explicação da Casa Branca, da CIA, do FBI, da FAA (Administração Federal da Aviação)⁸ ou de pessoas em posição de autoridade, sobre questões

⁸ Do original: *Federal Aviation Administration*

pertinentes à tragédia, mas a Comissão não estaria disposta a individualizar a responsabilidade de funcionários do governo pelos atos de 11 de setembro.

Segundo Philip Shenon em seu livro *A Comissão: a história sem censura da investigação sobre o 11 de setembro* (2008), a criação de uma “Comissão Independente” bipartidária para averiguar os ataques deveria ter sido mais comprometida em esclarecer as “verdades” sob os fatos. Para o autor e repórter-investigativo, o relatório final deveria apontar que, na primavera e no verão de 2001, a administração Bush tinha subestimado os diversos avisos sobre um ataque terrorista iminente contra seu país. O governo tinha recebido e ignorado um claro aviso da CIA em agosto de 2001, predizendo um ataque terrorista catastrófico em solo americano. Afirma Shenon: “segundo as notícias, a agência havia informado a Bush que a Al-Qaeda vinha considerando ataques terroristas, incluindo sequestros, dentro das fronteiras americanas.” (2008, p. 43). Ademais, a conselheira de Segurança Nacional de Bush, Condoleezza Rice, já havia recebido um relatório, em janeiro de 2001, das mãos do senador aposentado Warren Rudman (membro republicano do Quadro Consultivo de Inteligência Estrangeira durante a administração Clinton) alertando quanto a ameaças terroristas domésticas. Porém, esses alertas nunca foram passados adiante e a solicitação de Rudman de se encontrar com o presidente para debater o tema nunca foi atendida, afinal “o novo presidente [Bush] era descrito como estando demasiadamente ocupado com outros assuntos, mais urgentes.” (SHENON, 2008, p. 73).

Shenon também ressalta que, após o atentado à bomba no *World Trade Center* em 1993, por terroristas islâmicos apátridas, a CIA forneceu à Casa Branca, em 1995, uma estimativa da inteligência nacional “sobre uma ameaça de segurança nacional – que era intitulada ‘A ameaça Terrorista Estrangeira **nos** Estados Unidos’.” (2008, p. 172, grifo nosso). Dessa forma, a preposição “nos” indicava claramente os Estados Unidos como alvo. Além disso, durante a varredura de documentos nos entrementes do trabalho da Comissão, foram encontrados vários documentos comprovando que a CIA já havia alertado a possibilidade de a Al-Qaeda e outros terroristas usarem aviões como mísseis. Foi revelado, ainda, “que mais de quarenta PDBs [*President’s Daily Brief* ou informe diário ao Presidente] apresentados a Bush de janeiro de 2001 até 10 de setembro de 2001 incluíam referências a Bin Laden.” (SHENON, 2008, p. 187).

Assim, não existem registros que mostrem algum esforço particular por parte de Rice em discutir com Bush as iminentes ameaças terroristas no verão de 2001.

Contudo, após denúncias feitas por órgãos de imprensa acusando Bush de ter sido alertado anteriormente sobre as ameaças de um sequestro doméstico pela Al-Qaeda e “a

manchete de primeira página no costumeiramente amigável-a-Bush *New York Post*: BOMBA DE 11 DE SETEMBRO: BUSH SABIA.” (SHENON, 2008, p. 265), a conselheira tratou de se defender. Reconhecendo que Bush havia sido informado sobre um suposto sequestro doméstico pela Al-Qaeda, resguardou-se na seguinte declaração: “o PDB oferecia ‘informações históricas’ e ‘não era uma advertência – não havia tempo, lugar ou método especificados’.” (2008, p. 265). Entretanto, o informe de 6 de agosto de 2001, segundo o qual Bin Laden estava determinado a atacar dentro dos Estados Unidos, deixava claro as ameaças domésticas, desafiando, assim, a credibilidade de Rice. Essa, por sua vez, acumula uma grande parcela de responsabilidade, pois não entendeu a grandeza e a seriedade das prévias ameaças à segurança do país, mesmo tendo confirmado, posteriormente, o verdadeiro título do PDB.

Outro fator determinante para a falha dos serviços de inteligência americanos foram as informações desencontradas entre a CIA e o FBI, segundo demonstrado no livro de Shenon (2008, p. 173). As duas agências estavam impelidas em uma rivalidade que as impedia de compartilhar informações, vitais para o país.

Portanto, embora houvesse indícios de ataques contra os Estados Unidos, esforços não foram medidos para que Bush e Condoleezza Rice fossem protegidos de uma circunspecta investigação sobre a aparente falha da Casa Branca em agir contra as ameaças à segurança nacional nos meses precedentes aos atentados de 11 de setembro. Essas falhas revelam o quanto o governo estava vulnerável às ameaças e o quão pouco acreditava no poder da rede Al-Qaeda, deixando o terrorismo, até então, fora de sua ampla estratégia.

Em suma, o relatório da Comissão 11/9 poderia estar prestando um desserviço por deixar de apontar em direção às pessoas responsáveis por falharem na prevenção dos eventos. Contornando o julgamento sobre essas pessoas, limitou-se a atribuir a ambos os governos Clinton e Bush, bem como a seus principais conselheiros, a responsabilidade pela tragédia, mas com o cuidado de velar muitas de suas negligências. A conclusão do documento mostrou que a CIA e o FBI incorreram em vários erros no combate ao crime, havendo unanimidade em recomendar a reformulação das agências de espionagem do governo. Dessa forma, a Comissão 11/9 encerrava seus trabalhos, colocando para as famílias das vítimas um ponto final na última e talvez melhor esperança de se compreender o porquê de o 11 de setembro ter acontecido.

2.2.1 “Por que nos odeiam?”

As circunstâncias que deram origem às redes terroristas contra os Estados Unidos sempre foram debatidas, expondo o papel desempenhado pelo país em alimentar, mesmo de maneira involuntária, o terrorismo.

Os acontecimentos abalaram sobremaneira o país e causaram profunda perplexidade à maioria dos cidadãos norte-americanos, segundo o sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein (2002). Essa indignação suscitou incertezas e algumas perguntas: “por que isso aconteceu? E como pôde ter acontecido?” [...] “O que deve ser feito, o que pode ser feito para que tais eventos jamais venham a se repetir?” (p. 20). De acordo com o estudioso, esse golpe geopolítico desferido contra a América, matando milhares de pessoas, pode ter sido provocado pelas constantes declarações dos Estados Unidos como sendo “o maior e melhor país do mundo”, confiantes na sua virtude superior como nação. Neste sentido “as Torres Gêmeas constituem uma metáfora perfeita. Elas apontavam para aspirações ilimitadas; anunciavam grandes feitos tecnológicos; eram um luzeiro para o mundo.” (p. 23). Porém, tanto o país como as torres não estavam imunes aos ataques do inimigo e a tecnologia não foi suficiente para evitar que a grande potência mundial fosse pega de surpresa. Na opinião de Wallerstein, a hegemonia dos Estados Unidos está em declínio e o governo precisa aprender a encarar o fato de não poder mais agir unilateralmente, sob a pena de não conseguir viver em paz com o mundo, tampouco consigo mesmo.

De acordo com Lawrence Wright em *O vulto das torres: a Al-Qaeda e o caminho até o 11/9* (2007), alguns intelectuais sugeriram que a tragédia de 11 de setembro nasceu nas prisões do Egito, devido às suas sádicas e engenhosas técnicas de punição e tortura, suscitando, dessa forma, uma vontade enorme de vingança por parte dos encarcerados.

Conforme Wright afirma,

o alvo principal da ira dos prisioneiros foi o governo secular egípcio, mas uma raiva enorme também foi dirigida ao Ocidente, visto como a força capacitadora por trás do regime repressivo. Eles consideram o Ocidente responsável por corromper e humilhar a sociedade islâmica. (p. 67).

Ainda segundo o autor, al-Zawahiri (provável sucessor de Bin Laden) foi vítima de espancamentos e humilhações nessas prisões, desencadeando um sentimento de vingança no médico egípcio: “[...] as experiências traumáticas sofridas por Zawahiri na prisão o transformaram de uma força relativamente moderada na Al-Jihad em um extremista violento e

implacável.” (p. 67). Assim, esses meios de tortura criados por unidades de inteligência que supervisionavam a inquisição do Egito seriam de fundamental importância para a compreensão da raiva dos islamitas radicais. As prisões “se tornaram uma fábrica de militantes cuja necessidade de desforra – eles chamavam de justiça – era total e absoluta.” (p. 67).

Outros estudiosos defendem, ainda, que o apoio americano a Israel e a regimes muçulmanos repressivos na Arábia Saudita, Egito e Paquistão possa ter alimentado o ódio manifestado nos ataques de 11 de setembro.

A benevolência disseminada que Bin Laden suscitava no mundo islâmico alimentava-se também das simpatias pelo terrorismo oriundas de um antiamericanismo genérico. Desse modo, os atos terroristas de 11 de setembro são transformados em atos políticos contra o “império americano”, imputando aos Estados Unidos a responsabilidade pelos atentados, pois teriam afrontado o resto do mundo com suas ambições hegemônicas.

Segundo George Yúdice (2006), existe um razoável consenso da esquerda progressista concernente à pergunta “por que nos odeiam?”, constantemente feita pelos americanos após os atentados:

Não se trata da cultura ou das liberdades encarnadas no Credo Americano. Muitos árabes e muçulmanos se radicalizaram ou chegaram a simpatizar com os radicais devido ao inquebrantável apoio dos Estados Unidos a Israel. Os bombardeios ao Iraque durante a Guerra do Golfo em 1991 e tantas outras intervenções militares americanas certamente alimentaram esse “ódio”. (p. 468).

Por isso, Yúdice conclui que, enquanto os Estados Unidos continuarem bombardeando os países árabes, levarão muitos cidadãos desesperados a se suicidarem em bombardeios contra o inimigo.

A escritora e ativista política Susan Sontag também levantou questões quanto ao fato de o próprio sistema ter motivado atos brutais de retaliação contra o país. Duas semanas após os atentados, a revista *New Yorker* publicou algumas respostas à tragédia, incluindo uma de Sontag, terminando da seguinte maneira:

Onde está o reconhecimento de que isso não tenha sido um ataque “covarde” sobre a “civilização” ou a “liberdade” ou a “humanidade” ou o “mundo livre”, mas um ataque à auto-proclamada superpotência mundial, assumido

como uma consequência de específicas alianças e ações Americanas? ⁹
(SONTAG apud LENTRICCHIA, 2003, p. 3, tradução nossa).

Dessa forma, Sontag faz parte do grupo de estudiosos e críticos que condenam a política externa americana, questionando a parcela de responsabilidade dos Estados Unidos quanto aos ataques à nação.

Talvez outra resposta à pergunta “por que nos odeiam?” esteja na declaração de Osama bin Laden, alimentado pelo ressentimento contra ocupações americanas em territórios do mundo islâmico. No primeiro dia dos bombardeios britânico-americanos contra o Afeganistão, Bin Laden fez a seguinte declaração em um vídeo divulgado pela TV *Al Jazeera*, em 7 de outubro de 2001:

O que a América está provando agora é algo insignificante comparado ao que nós temos experimentado há anos. Nossa nação (o mundo Islâmico) tem sofrido esta humilhação e degradação por mais de 80 anos. Seus filhos são mortos, seu sangue é derramado, seus santuários são atacados e ninguém ouve, ninguém presta atenção. Milhões de crianças inocentes são mortas enquanto eu falo. Elas estão sendo mortas no Iraque sem ter cometido nenhum pecado... À América e ao seu povo, eu digo apenas algumas palavras. Eu juro por Deus, que elevou os céus sem pilares: nem a América, tampouco as pessoas que vivem nela conhecerão a segurança, antes que a Palestina a conheça, e antes que todos os exércitos ocidentais infiéis saiam das terras de Muhammad, a paz esteja sobre ele. ¹⁰ (ANDREAS, 2002, p. 27, tradução nossa).

Desse modo, ao louvar os atentados de 11 de setembro, o terrorista antecipa as intenções da Al-Qaeda em atacar novamente a América, como forma de vingança.

Esse comportamento do líder islâmico ilustra o que Eduardo Viola e Héctor Ricardo Leis (ROSENFELD, D.; MATTÉI, J.F., 2002) pontuam, ou seja:

[...] apesar do grande número de vítimas, a condição de extrema barbárie do ato de 11 de setembro não se mede pelo número de vidas sacrificadas, mas pela pretensão de seus autores e do ato em si mesmo de colocar-se acima da

⁹ Do original: *Where is the acknowledgment that this was not a “cowardly” attack on “civilization” or “liberty” or “humanity” or “the free world” but an attack on the world’s self-proclaimed superpower, undertaken as a consequence of specific American alliances and actions?*

¹⁰ Do original: *“What America is tasting now is something insignificant compared to what we have tasted for scores of years. Our nation (the Islamic world) has been tasting this humiliation and degradation for more than 80 years. Its sons are killed, its blood is shed, its sanctuaries are attacked and no one hears and no one heeds. Millions of innocent children are being killed as I speak. They are being killed in Iraq without committing any sins... To America, I say only a few words to it and its people. I swear to God, who has elevated the skies without pillars, neither America nor the people who live in it will dream of security before we live it here in Palestine and not before all the infidel armies leave the land of Muhammad, peace be upon him.”*

lei e de qualquer norma que possa ser aplicada a todos os seres humanos por igual [...] (p. 204).

Todavia, para os estudiosos, mais que uma violência política, os atos de terrorismo praticados nos Estados Unidos são de pura violência, de barbárie extrema, desenfreada e sem lei. “Quando a violência não se submete a nenhuma lei não há guerra, mas violência pura, sem qualquer fim político possível.” (2002, p. 203).

Assim, diferentemente de Yúdice, a quem os atentados são atribuídos às ações externas norte-americanas, Viola e Leis analisam os eventos de 11 de setembro como um acontecimento que exime qualquer finalidade política, não podendo ser encaixado em nenhuma norma universal ou de direito. Contudo, os autores também reconhecem que devemos repensar o mundo contemporâneo, para podermos mapear as mudanças do sistema mundial.

Seja qual for a resposta para a pergunta “por que nos odeiam?”, justificando os atos contra os Estados Unidos, a intervenção militar americana no Oriente Médio, bem como sua política externa deveriam ser reavaliadas, pois causou retaliação e mortes dentro do território nacional.

Segundo aponta Slavoj Žižek (HAUERWAS; LENTRICCHIA, 2003), ou os Estados Unidos continuam persistindo nessa atitude de “por que isso deveria acontecer conosco? Coisas assim não acontecem por **aqui!**”¹¹, ou fazem a passagem por demais atrasada do “Coisas assim não deveriam acontecer por **aqui!**”¹² para “Coisas assim não deveriam acontecer **em lugar nenhum.**”¹³ (p. 135, grifo do autor, tradução nossa). Ainda de acordo com o filósofo, a paz americana foi comprada por meio de catástrofes ocorridas em outros lugares, desabonando a crença de muitos nas “férias da história” dos EUA, que para ele foi uma verdadeira farsa. Logo, “nisso reside a verdadeira lição dos atentados: a única maneira de assegurar que eles não acontecerão novamente **aqui** [nos EUA] é evitar que eles aconteçam em **qualquer outro lugar.**”¹⁴ (p. 135, grifo do autor, tradução nossa).

Portanto, não importa se consideramos o terrorismo fundamentalista islâmico como sinônimo de atos de violência pura, situando-se terminantemente no plano da barbárie extrema ou então que tenha implicações políticas. O fato é que os Estados Unidos falharam ao evitar ou deixar a tragédia de 11 de setembro acontecer. A questão não é o “por que a Al-

¹¹ Do original: “*Why should this happen to us? Things like this don’t happen **here!***”

¹² Do original: “*Things like this should not happen **here.***”

¹³ Do original: “*Things like this should not happen **anywhere.***”

¹⁴ Do original: “*Therein resides the true lesson of the bombings: the only way to ensure that it will not happen **here** again is to prevent it going on **anywhere else.***”

Qaeda fez isso?” que interessa agora, pois é fato passado, mas o “como evitar ações como essas no futuro?” Cabe a cada cidadão julgar se os atos foram uma fatalidade sem causa justa e explicação ou se refletiram a imprudência e desinteligência de um país hegemônico, no exercício do seu poder.

2.3 O pós-11 de setembro

As catástrofes de 11 de setembro, conforme enfatizado, causaram um grande impacto em diversas partes do mundo. Da queda do regime do Talibã no Afeganistão, à execução de Osama bin Laden, quase dez anos após os atentados, até a criação de leis restringindo liberdades civis, a tragédia dos Estados Unidos instaurou uma nova era nas relações internacionais.

A atual doutrina de segurança nacional, formulada após os atentados e baseada no combate integral ao terrorismo global, considera inimigo dos Estados Unidos qualquer país que der refúgio ou seja condescendente com as redes terroristas.

O ex-presidente George W. Bush, em um discurso ao Congresso no dia 20 de setembro de 2001, declarou a “guerra contra o terror”, em resposta aos ataques de 11 de setembro, detalhando as ações do governo no combate ao terrorismo:

Nossa resposta abrange mais do que retaliações instantâneas e ataques isolados. O povo americano não deve esperar uma batalha, mas sim uma campanha longa, diferente de tudo que já presenciamos. Poderá envolver ataques dramáticos, vistos na TV, e operações secretas, bem-sucedidas em segredo. Vamos enfraquecer o financiamento de terroristas, colocá-los uns contra os outros, expulsá-los de todos os lugares, até que não haja mais refúgio nem descanso. E vamos punir nações que fornecerem ajuda e refúgio a terroristas. Cada nação, em todas as regiões, tem uma decisão a tomar: ou estão conosco, ou estão com os terroristas. De hoje em diante, qualquer nação que continuar a abrigar ou apoiar o terrorismo será considerada pelos Estados Unidos como regime hostil. (SHIMABUKURO, 2009, p.168).

Dessa maneira, Bush, ao anunciar a guerra contra o terrorismo, conquistou simpatizantes e também detratores. A detenção de estrangeiros, mantidos pelas autoridades americanas como testemunhas na busca de informações que elucidassem os eventos daquela trágica manhã de setembro e as prisões de pessoas acusadas de pertencer à Al-Qaeda, mantidas na base americana de Guantánamo, foram alvos de muitas críticas. As técnicas de interrogação de suspeitos, como o *waterboarding* (os interrogadores despejam água sobre o rosto de um prisioneiro cuja cabeça está coberta, simulando afogamento), são fortemente

criticadas. Vêm despertando críticas das democracias ocidentais e também dentro dos Estados Unidos, principalmente por movimentos de defesa dos direitos civis, ao contestarem o direito de soberania nacional.

Mas, talvez a crítica maior recaia sobre as razões pelas quais o governo deflagrou duas guerras revidando os ataques, uma contra o Afeganistão e outra contra o Iraque.

Quando foi pronunciado o discurso sobre “o eixo do mal” e proclamada a deliberada e obstinada decisão de atacar o Iraque, com ou sem o apoio da ONU ou da opinião pública, houve diversas manifestações contrárias a essa decisão. As estratégias de segurança nacional justificavam uma “guerra preventiva” contra um inimigo que não representava ameaça imediata aos Estados Unidos.

Sem provas da existência de armas de destruição em massa no Iraque ou da conivência do país com a rede terrorista Al-Qaeda, motivo pelo qual o governo defendeu os ataques àquela nação, muitas vidas inocentes foram sacrificadas. E a aversão a essa guerra supostamente gratuita e desnecessária causou manifestações de repulsa e indignação.

Após a invasão e ao perceber que as forças de inteligência americana estavam erradas, pois não existiam as “armas de destruição em massa”, o governo mudou seu discurso. Sem provas incriminatórias contra o Iraque e sua efetiva participação nos ataques de 11 de setembro, Bush insistia no argumento de que, se Saddam Hussein não tivesse sido combatido, teria levado adiante seus planos de desenvolver armas de destruição maciça e poderia entregá-las a Bin Laden, seu suposto aliado.

Essas atitudes do governo causaram muita hostilidade entre os povos. Bush desprezou tratados, rejeitou as organizações multilaterais, a opinião pública internacional e quaisquer abordagens harmônicas com a política mundial.

Dessa forma, a nova doutrina americana de ataque preventivo, sob o uso unilateral da força militar para defender seus interesses, tem levantado vários questionamentos.

Segundo Chomsky (2002), o unilateralismo de Bush foi o prolongamento de uma prática usada desde o governo Bill Clinton, que pregava o uso do multilateralismo quando possível, mas atuações unilaterais quando necessário, de acordo com o determinado como parte de sua jurisdição. Reconhecendo que Bush tenha extrapolado todos os limites, o autor ressalta: “Os Estados Unidos, explicitamente, reservam para si o direito de agir de maneira como achar melhor, e têm tido o cuidado de evitar recorrer, de modo significativo, a qualquer instituição internacional, como exige a lei.” (p. 133).

Por conseguinte, esse unilateralismo norte-americano, outorgando a si mesmo o direito de intervir militarmente em qualquer parte do mundo quando se sentir ameaçado, pode causar

uma situação de guerra permanente. As forças americanas justificam seus ataques mediante a prováveis ameaças e não por um direito de defesa, selecionando seus inimigos conforme interesses econômicos e geopolíticos. Dentre esses interesses estão as riquezas minerais de certos países, principalmente do Oriente Médio.

O bombardeamento no Afeganistão e sua posterior conquista nada teria a ver com Osama bin Laden ou uma efetiva retaliação ao 11 de setembro. Segundo Gore Vidal (2003),

foi apenas um pretexto para substituir o Talibã por um governo relativamente estável que deixasse a Union Oil of California construir seu oleoduto para o lucro, entre outros, da Junta Cheney-Bush. (p. 56-57).

Pelo fato de o Afeganistão ocupar uma posição estratégica na Ásia central, fazendo parte da rota de oleodutos e, conseqüentemente, tendo de aprovar os projetos para suas construções, o governo americano teria de garantir sua permanência na região. Dessa forma, destruir o regime do Talibã, que controlava 90% do território afegão e era acusado de apoiar Bin Laden e a Al-Qaeda nos atentados de 11 de setembro, seria uma estratégia perfeita. Assim, o potencial energético da região garantiria os interesses dos EUA, temerosos pelo abastecimento mundial de petróleo.

Por essas razões, a “guerra contra o terrorismo” no país afegão seria apenas um pretexto para os norte-americanos garantirem petróleo para o ocidente, agindo, portanto, diretamente em favor de seus interesses econômicos.

Ainda de acordo com Vidal, depois da invasão do Afeganistão, o novo alvo passaria a ser o petróleo Iraquiano. Saddam Hussein, então, substituiria Osama bin Laden como a personificação do mal a ser combatida. Porém, isso foi difícil de explicar, pois não havia nada que ligasse o Iraque ao 11 de setembro. Os Estados Unidos, portanto, estariam usando a questão da inspeção de armas como pretexto para se apoderar das reservas de petróleo do país. Quanto à alegação da presença de extremistas palestinos no Iraque, não ficou comprovado que Bagdá desse abrigo a terroristas, tampouco que armazenasse armas biológicas, químicas ou nucleares, forte argumento para o início da guerra.

Rompendo com o pensamento neoconservador por não concordar com a política externa norte-americana após os ataques de 11 de setembro, Francis Fukuyama (2006) também não aprova a lógica para a guerra no Iraque. Segundo o autor, Bush superestimou a ameaça que o islamismo radical representava para a América. Os eventos constituiriam, assim, uma oportunidade de convencer os cidadãos americanos da urgência de ações militares contra o Iraque. Além disso, o governo errou nos seus cálculos, ao imaginar que a guerra seria curta e

a transição para um Iraque pós-Saddam acontecesse de forma tranquila. Dessa forma, “deu pouca atenção ao que era necessário para a reconstrução posterior ao conflito e ficou surpreso quando viu os Estados Unidos combatendo uma insurreição prolongada.” (2006, p. 16). Essas atitudes oportunistas, por sua vez, prejudicaram o governo depois da guerra, quando foi constatada a incredibilidade da ameaça direta, provocando especulações “de que o verdadeiro motivo de Washington era o petróleo ou Israel.” (p. 85). Para Fukuyama, essa doutrina intervencionista de Bush e seu princípio de excepcionalismo em interesse próprio causaram uma reação mundial muito negativa, desencadeando ainda mais o antiamericanismo. Segundo o autor, a recuperação da credibilidade americana exige a formação de novas equipes e políticas renovadas, bem como a revisitação e revisão das doutrinas de combate ao crime.

O historiador Eric Hobsbawn (2008) também faz severas críticas quanto à derrocada da guerra do Iraque. Declarando-se hostil ao imperialismo das grandes potências e criticando a postura dessas ao acharem que estão fazendo um favor às suas vítimas ao conquistá-las, o pensador inglês considera remota a possibilidade de uma paz mundial sólida no século XXI. Para ele, as guerras do Afeganistão e do Iraque não se realizaram por razões humanitárias, com base na deposição de regimes execráveis, conforme foi justificado perante a opinião pública. Ele considera que ambas as guerras foram demasiadamente longas, destrutivas e sangrentas e, o mais agravante, não geraram soluções estáveis, pois foram empregadas como tática, não como programa. “No pior dos casos – o Iraque –, nenhuma pessoa séria pode negar que a situação do povo, cuja libertação foi a desculpa oficial para a guerra, está pior do que antes.” (2008, p. 18). Dessa forma, as ações do governo americano, a partir do 11 de setembro, foram apenas uma maneira de pôr em execução planos de atuação unilateral em busca da supremacia mundial. Segundo Hobsbawn, a política megalomaniaca dos Estados Unidos, após os atentados, serviu para destruir “as bases políticas e ideológicas da sua influência hegemônica anterior [...]” (2008, p. 51). Com isso, o país isolou-se no cenário internacional, tornando-se impopular entre os governos e os povos, causando um grande e desastroso impacto sobre o resto do mundo.

Porém, há quem apoie, parcialmente, as ações do governo Bush em resposta aos ataques de 11 de setembro. Mead (2006) defende as medidas de contenção do terrorismo adotadas pelo ex-presidente. O autor abona a declaração de Bush aos cadetes da academia de West Point, em 1º de julho de 2002: “se esperarmos que as ameaças se materializem totalmente, teremos esperado demais.” (p. 124). Na opinião do estudioso, não podemos negar que, apesar de controversa, a batalha da “guerra contra o terror” conseguiu colocar um ponto final nas bases e nos santuários da Al-Qaeda no Afeganistão, fazendo os líderes das organizações

terroristas, seus protetores e aliados talibãs se refugiarem em montanhas e cavernas, longe do país.

Quanto à invasão do Iraque, Mead admite que a defesa da guerra em função do perigo gerado por armas de destruição em massa iraquianas possa ter colocado em xeque as ações do ex-presidente norte-americano e as do então primeiro-ministro britânico Tony Blair. No entanto, existiam outros argumentos mais fortes a favor da invasão do Iraque, além das preocupações com o estoque de armas substanciais. Segundo o autor, poderia haver três tipos distintos de argumentos, no governo Bush, justificando a guerra:

1) O perigo iminente, “com base na possibilidade de Saddam Hussein compartilhar suas armas de destruição em massa com a Al-Qaeda ou com outros grupos terroristas.” (p. 126);

2) O argumento de que os Estados Unidos precisavam responder com eficiência aos seus inimigos no Oriente Médio, mostrando que eles não apenas não retrocederiam, mas avançariam na região. Dessa forma, “a invasão do Iraque foi uma advertência: futuros ataques aos Estados Unidos seriam respondidos de modo cada vez mais avassalador.” (p. 127);

3) A defesa, por parte dos neoconservadores, da “ocupação do Iraque como o primeiro estágio na reconstrução de toda a região” [...] tornando “o mundo seguro para a democracia.” (p. 127). Desse modo, à medida que os outros estados do mundo árabe presenciassem o progresso do Iraque, o nacionalismo islâmico e pan-árabe deixariam de ser fascinantes: “A presença militar na região e as consequências políticas da fácil vitória sobre as forças iraquianas teriam um efeito preocupante sobre os regimes na Síria, no Irã e no Golfo.” (p. 127).

Ainda dentro desse terceiro argumento, a conduta neoconservadora da guerra apresentava razões humanitárias em defesa da intervenção no Iraque, pois o regime de Saddam Hussein era um dos piores do mundo. Aniquilar esse regime e substituí-lo por um bom governo seria muito importante, considerado uma boa ação por parte da América.

Por essas razões, segundo Mead (2006), a guerra foi necessária, embora muito condenada. De acordo com o autor, defensores da guerra estratégica contra o Iraque declararam que, se houvesse uma contenção e Saddam Hussein continuasse no poder, pioraria a situação, pois esse fato “aos poucos, envenenava e desestabilizava ainda mais a região.” (p. 128).

No entanto, o autor reconhece que, apesar das razões pelas quais o governo defendeu a guerra contra o Iraque serem bem fundamentadas, a maneira como ele conduziu sua defesa pública a favor dessa luta foi desastrosa. Ele não conseguiu integrar e harmonizar suas abordagens estratégicas, tampouco desencadear um apoio internacional maior e um apoio

interno mais consistente para a política escolhida. Outro fator contra a diplomacia Bush, segundo Mead, foi o fato de o governo não ter se esforçado em atenuar a ansiedade decorrente de sua retórica, aumentando, assim, as tensões internacionais resultantes de sua nova política. Para o analista,

enquanto os críticos consideravam tal postura parte de um padrão para fomentar a crise, o governo dos Estados Unidos não tinha dúvida de que era mais importante assustar e dissuadir inimigos potenciais do que tranquilizar os amigos. Ou seja, se os mocinhos precisavam ser intimidados para garantir que os bandidos soubessem que os EUA estavam falando sério, então que fosse assim. (2006, p. 125).

Dessa maneira, “o período seguinte à bem-sucedida guerra de Bush no Iraque transformou-se no mais grave desafio de sua Presidência.” (MEAD, 2006, p. 150). A credibilidade e honestidade do governo foram postas em causa, pois a existência de armas de destruição em massa não foi comprovada. A destituição de Saddam Hussein do poder e sua substituição por um governo novo, de aspirações democráticas, foi feita da pior maneira possível. Assim, o êxito na contra-ofensiva à Al-Qaeda, no Afeganistão, e a derrocada de Saddam Hussein não foram devidamente reconhecidos, segundo Mead. O governo Bush, por não ter conseguido desenvolver ou implementar um projeto coerente para o Iraque no pós-guerra, causando o colapso de algumas alianças norte-americanas e dividindo o corpo político nacional, acabou desvalorizando a sua vitória.

O historiador norte-americano Victor Davis Hanson (2002) também é um defensor declarado da guerra contra o terrorismo e das ações do governo Bush-Cheney pós-11 de setembro. Embora o autor reconheça que nenhum cidadão americano contemple a ideia de perder seus soldados na guerra, de maneira trágica e injusta, lamentavelmente “a matança é o que nós [americanos] sofremos, e a guerra é o que tem sido lançado sobre nós; portanto muitas dificuldades, inevitáveis, devem seguir naturalmente.”¹⁵ (p. 86, tradução nossa). Para Hanson, a América somente poderá assegurar um futuro de paz e segurança para suas crianças se confrontar e liquidar o inimigo de hoje. Segundo o historiador, os fundamentalistas islâmicos desprezam os Estados Unidos por sua cultura e os invejam por seu poder:

A riqueza, a tecnologia, e a liberdade da cultura global americana - de umbigos nus à Internet – têm desafiado os fundamentalistas, que estão atados a um mundo medieval de perpétua paralisação. O fato de que aqueles

¹⁵ Do original: “*killing is what we have suffered, and war is what has been unleashed upon us; therefore a number of very difficult, but inescapable, consequences must naturally follow.*”

terroristas usam milhas aéreas e telefones celulares para nos matar somente aguça esse paradoxo, e acentua seu duplo sentimento de inveja e deficiência. [...]

Os Estados Unidos, sendo uma sociedade forte e rica, atrai inveja devido ao sucesso de sua ávida cultura da liberdade, democracia, autocrítica, racionalismo secular e mercados abertos. [...] Nossa última complacência a Bin Laden não nos trouxe respeito, muito menos compaixão. Antes, nossa paciência atraiu ainda mais desrespeito e audácia da parte dele – e mais mortes como a recompensa amarga de nossa orgulhosa moralidade e trágico erro de cálculo.¹⁶ (2002, p. 15-65, tradução nossa).

Ademais, a maioria dos terroristas envolvidos com Bin Laden, pertence às classes média e alta da sociedade Árabe. São pessoas altamente educadas, levadas a praticar atos terroristas não pela fome ou exploração, mas por ódio e inveja dos americanos. De acordo com o autor, “esses terroristas nos [americanos] odeiam pelo que somos, não pelo que fizemos.”¹⁷ (p. 15, tradução nossa).

Dessa forma, Hanson defende que somente a resposta moral, não o status de combatentes *per se* dos Estados Unidos pode determinar se a guerra foi justa ou necessária.

Outra atitude controversa do governo foi a criação do Ato Patriótico, um pacote legislativo aprovado pelo Congresso americano após os episódios de 11 de setembro, sem nenhuma consulta à população. O significado da palavra/sigla **Patriot** (Provide Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism) explica a intenção do governo Bush: gerar ferramentas necessárias para interceptar e obstruir atos de terrorismo. Porém, sua aprovação gerou opiniões contrárias. Seus defensores acreditam que ele foi importante para muitas investigações e prisões de supostos terroristas, mas os críticos mostram como esse ato proporciona muito poder ao governo, ameaçando os direitos civis.

Yúdice (2006) denuncia o fato de os Estados Unidos tentarem mostrar ao mundo “que são realmente uma comunidade de culturas diversas unidas pelo Credo Americano da liberdade e da justiça.” (p. 464). No entanto, a realidade era outra na administração Bush, após os atentados e a criação do Ato Patriótico, pois ao mesmo tempo em que o governo “elogiava os árabes e muçulmanos americanos e repudiava os ataques contra eles, orquestrava

¹⁶ Do original: “*The wealth, technology, and freedom of America’s global culture – from bare navels to the Internet – have challenged fundamentalists, who are wedded to a medieval world of perpetual stasis. That terrorists use frequent-flier miles and cell phones to kill us only sharpens that paradox, and accentuates their dual sentiments of envy and inadequacy. [...]*

The United States, being a strong and wealthy society, invites envy because of the success of its restless culture of freedom, democracy, self-critique, secular rationalism, and open markets. [...] Our past indulgence of bin Laden did not bring us respect, much less sympathy. Rather, our forbearance invited ever more contempt and audacity on his part – and more dead as the bitter wages of our self-righteous morality and tragic miscalculation.”

¹⁷ Do original: “*These terrorists hate us for who we are, not what we have done.*”

concomitantemente uma caça às bruxas velada e racista desses mesmos residentes.” (p. 464). Isso se dava por meio do julgamento de “suspeitos” de terrorismo, detenção indevida de não-cidadãos e entrevistas “voluntárias” com homens do Oriente Médio vivendo nos Estados Unidos. Sem contar as prisões sem registros de pessoas, efetuada pela rede antiterrorista.

De acordo com o autor, segundo o relatório da ACLU (União Norte-Americana das Liberdades Civis), de 2002, o Ato Patriótico “diverge da Constituição, pois mantém os detidos durante semanas e, algumas vezes, meses, antes de culpá-los por um crime ou um desacato à lei de imigração.” (p. 465). Desse modo, ao adotar uma política de segurança em detrimento às liberdades civis, o governo prejudica a própria democracia que pretende proteger.

Questões concernentes à essa democracia também fazem parte das abordagens de Hobsbawn (2008). Para o estudioso, os países poderosos estão engajados na luta pelo “reordenamento” do mundo e “as guerras do Iraque e do Afeganistão são apenas uma parte de um esforço supostamente universal de criação de uma nova ordem mundial por meio da “disseminação da democracia.” (p. 116), o que seria um perigo. Esse sistema não poderia ser aplicado de forma padronizada, não teria êxito em todos os lugares e tampouco conseguiria solucionar os problemas transnacionais do momento, semeando a paz. Uma grande potência, segundo o autor, não pode ser vista como uma “sociedade-modelo” e uma identificação com suas ações seria perigosa, pois cada país prioriza seu próprio interesse. Dessa forma,

se eles têm o poder necessário e se o objetivo é considerado suficientemente importante, os países encontram maneiras de justificá-lo e os meios para alcançá-lo (embora raramente em público) – em particular quando crêem que Deus está do seu lado. Tanto os impérios bons quanto os maus produziram os aspectos bárbaros da nossa época, aos quais agora se soma a “guerra contra o terrorismo”. (2008, p. 118).

Assim, Hobsbawn não acredita no sucesso da campanha para a propagação da democracia, pois além de ameaçar a integridade dos valores universais, ela não é capaz de sanar os problemas globais ou aqueles além das fronteiras nacionais. Ademais, segundo o autor, os perigos da “guerra contra o terror” não estão nos homens-bombas muçulmanos, mas na condução da política atual dos Estados Unidos, que “tenta reviver os terrores apocalípticos da Guerra Fria, quando já não lhe é plausível inventar ‘inimigos’ para legitimar a expansão e o emprego do seu poder global.” (p. 136). Assim, o perigo real do terrorismo não está nas mãos dos grupos terroristas, mas nas do governo e da imprensa ao promoverem o medo irracional.

O fato é que, após o 11 de setembro, o governo Bush foi incapaz de deter a hostilidade em torno da sua nova doutrina de combate ao terrorismo e de ação unilateral, intimidando a independência e os interesses de muitos países pelo fato de impor o seu império soberano.

Concordamos, porém, que a guerra contra o terrorismo não pode ser explicada somente por meio desse esquema interpretativo. Os interesses do governo americano e das elites empresariais nas indústrias petroleiras e bélicas ou então a verdadeira preocupação do Estado americano em restabelecer a ordem e implantar a democracia no Afeganistão e no Iraque são ainda alvos de intensos debates.

A relevância desta pesquisa ao abordar os atentados e seus desdobramentos pelo viés da História é a de mostrar que tanto a Literatura quanto o cinema documentário estão também comprometidos em reavaliar os fatos sob outras perspectivas. A importância dos atos terroristas de 11 de setembro e seus efeitos danosos, dessa forma, serão objetos de análise nos próximos capítulos desta dissertação, por meio do romance *Falling Man* (2007) e do documentário *Fahrenheit 9/11* (2004).

CAPÍTULO 3

LITERATURA, HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO NA CONTEMPORANEIDADE

3.1 Literatura e História: olhares acerca de um diálogo possível

A relação entre Literatura e História tem suscitado vários debates entre os teóricos. Costumava-se atribuir à primeira a função de criar ou recriar um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades factuais da segunda, ou seja, à Literatura caberia inventar acontecimentos e à História relatar dados concretos, empiricamente verificáveis.

A distinção do campo de atuação e a existência de inter-relações de ambos os domínios já eram discutidas desde a época de Aristóteles. O filósofo grego, em sua obra *Poética*, contrapõe o historiador e o poeta afirmando que a diferença de ambos está apenas no fato de um dizer as coisas que sucederam e o outro as que poderiam suceder. Para ele, a poesia, comparada à História, é mais filosófica e mais elevada, pois refere-se ao universal, enquanto que a História ao particular. Entretanto, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa, “pois se a obra de Heródoto¹ houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela.” (2007, p. 43).

Para Aristóteles, a poesia opera sobre ações pertencentes ao domínio do possível, correspondente ao que “foi” e ao que “poderia ter sido”. A História está restrita ao real, ao que foi. Portanto, cabe ao historiador a tarefa de narrar o que aconteceu, e ao poeta a de representar o que poderia acontecer, ou seja, o possível segundo a verossimilhança e a necessidade.

Outro autor importante para a definição do conceito de História, inspirando uma série de estudiosos pós-modernos, foi Walter Benjamin. A crítica ao positivismo é uma constante na sua teoria e o conceito de verdade é colocado em questão. O autor faz uma crítica explícita à frase do historiador alemão Leopold von Ranke de que a História busca restituir o que “realmente aconteceu”. Segundo Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’, pois ‘a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz” (1986, p. 224). Ele define a tarefa do historiador como sendo uma luta contra as convenções (tradição e transmissão da cultura). Para o autor, o historiador deve partir em busca de uma leitura do passado daquilo que ainda não foi dito, dos oprimidos. “A tradição dos oprimidos

¹ Heródoto de Halicarnasso, historiador dos povos do Oriente e das guerras médicas (484-408 a.C.).

nos ensina que ‘o estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.” (1986, p. 226).

Declarando a História como “objeto de uma construção”, creditando, assim, seu caráter narrativo, Benjamin exerce grande influência nas análises pós-modernas sobre o assunto.

A partir desses conceitos, alvos de reflexões, aceitações e até mesmo objeções, surgiram muitos estudos sobre o tema, acentuando-se as semelhanças entre Literatura e História, devido à fragilidade da fronteira entre esses dois instrumentos de conhecimento do homem e do mundo.

A teórica canadense Linda Hutcheon (1991) salienta que a preocupação com o passado histórico não deve ser atrelada ao retorno nostálgico no tempo, como fizeram os românticos. Essa noção precisa ser superada e, por conseguinte, assimilada à possibilidade de se recuar ao passado de forma crítica. Hutcheon sublinha o fato de até o século XIX, Literatura e História serem tidas como o mesmo ramo do saber; porém, a partir desse período até há pouco tempo, foram consideradas disciplinas distintas: a literatura e os estudos históricos. Todavia, atualmente, contesta-se, na teoria e na arte pós-modernas, a separação entre o literário e o histórico, considerando-se mais o que a ficção e a História têm em comum do que as suas diferenças. Para a teórica, as duas compactuam a verossimilhança (independentemente de qualquer verdade objetiva), ambas são construtos linguísticos e não são transparentes em termos de linguagem e estrutura, sendo igualmente intertextuais.

Por sua vez, Hayden White (1994), ao identificar-se com alguns aspectos da análise aristotélica, concernente a eventos históricos e ficcionais, assinala que a História poderia ser considerada uma forma de ficção, assim como o romance uma forma de representação histórica. Segundo o autor,

os leitores de histórias e de romances dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles. Há muitas histórias que poderiam passar por romance, e muitos romances que poderiam passar por histórias, considerados em termos puramente formais (ou, diríamos, formalistas). [...] Mas o escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador. (1994, p. 137-138).

Para White, hoje nós desejamos repensar as questões básicas da historiografia intelectual, reexaminando conceitos e estratégias de interpretação, em resposta às novas metodologias que têm aparecido na filosofia, na crítica literária e na linguística, oferecendo-nos novas maneiras de pensar o papel desempenhado pelas hermenêuticas históricas.

O autor considera as narrativas históricas como “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.” (1994, p. 98, grifo do autor). Nesse sentido, o historiador, no esforço em decifrar as suas fontes, predispõe-se a criar “estórias” e, usando a sua imaginação construtiva, interpreta e dialoga com os fatos, comprometendo seu *status* de “verdade permanente”, que passa a não existir.

Ainda segundo White (1990), a dificuldade com a noção de verdade da experiência passada reside no fato desta última não poder mais ser vivida e isso deixa o conhecimento especificamente histórico suscetível à acusação de ser um construto tanto da imaginação quanto do pensamento. Sendo assim, a sua autoridade não é maior que a força do historiador de persuadir seus leitores a aceitarem seu relato como verdadeiro. Isso coloca o discurso histórico no mesmo nível de qualquer atuação retórica e confia a ele o *status* de uma textualização que não tem nem mais nem menos autoridade que aquela demandada pela própria literatura.

Assim, ao fornecerem significado aos eventos do passado, evidenciam-se dois aspectos essenciais que unem historiadores e escritores: o fato de os textos literários apropriarem-se de fatos históricos e de a História ser também discurso.

Apesar de essas disciplinas ocuparem-se de materiais distintos (fato e ficção), elas são construtos humanos. O acesso ao passado é mediado por formas narrativas expressando diferentes pontos de vista do mundo e essas formas são comuns ao discurso histórico e ao literário, que dependem delas na representação do conhecimento, na reprodução dos acontecimentos e na reflexão dos fatos.

Porém, a abordagem das evidências, tanto pelo historiador quanto pelo romancista não está isenta da influência de seu ambiente social e cultural, pois os dois são historicamente posicionados e influenciados por sua época. Assim, a perspectiva de ambos não pode ser pensada fora do seu contexto histórico.

Subordinadas à categoria do discurso e considerando-o como uma construção social, não individual, que só pode ser analisado se considerarmos seu contexto histórico-social e suas condições de produção, a Literatura e a História refletiriam uma visão de mundo determinada, vinculada a dos seus autores e à sociedade em que vivem.

Segundo o historiador e teórico britânico Edward Hallet Carr (1996), a História consistiria em um “corpo de fatos verificados”, disponível para os historiadores nos documentos e nas inscrições, como se fossem peixes na tábua do peixeiro ou nadando livremente num oceano vasto e algumas vezes inacessível. Para ele, o historiador deve escolher a qualidade de peixes que deseja pegar, reuni-los, levá-los para casa, cozinhá-los, e então servi-los como quiser. Para Carr, “de um modo geral, o historiador conseguirá o tipo de fatos que ele quer”, pois “história significa interpretação.” (p. 59).

Sendo assim, os fatos não falam por si, mas apenas quando o historiador os aborda, decidindo, portanto, quais os fatos a serem selecionados, suas ordenações e contextos.

Em consonância com essas acepções, Hutcheon (1991) defende que, na ficção pós-moderna, o realismo documentado depara-se com a problematização do referente e, assim, questões de representação e suas políticas entram neste debate. Todos os “acontecimentos” do passado (que não têm sentido em si mesmos) são potencialmente “fatos” históricos (recebendo um sentido), mas os que realmente tornam-se fatos são os selecionados para serem narrados. E, com isso, temos aspectos subjetivos envolvidos nessas seleções, pois quem narra um evento constrói a sua “verdade”, selecionando os aspectos relevantes no seu ponto de vista, dando um significado particular aos acontecimentos.

Dessa forma, considerada uma construção humana e não um fenômeno acabado, a realidade é representada de acordo com a interpretação de quem a retrata.

White (1994), também reitera as concepções de Carr e Hutcheon. Para ele, os fatos não falam por si mesmos, pois a escrita do historiador fala em nome deles, moldando os fragmentos do passado dentro de um todo cuja integridade é, em sua representação, puramente discursiva e, portanto, passível de interpretações e de reinterpretções.

Outro aspecto importante a ser analisado é o fato de a História deixar lacunas, dando-nos a ilusão de termos todos os fatos disponíveis quando, na verdade, existem muitas partes faltando. Contudo, o problema não reside nas partes perdidas por acaso, mas no retrato feito por um número restrito de pessoas. Para Carr, a imagem é

pré-selecionada e predeterminada para nós, não tanto por acaso, mas por pessoas que estavam consciente ou inconscientemente imbuídas de uma visão particular e que consideravam os fatos que sustentavam esta visão dignos de serem preservados. (1996, p. 49).

Caberia ao leitor, então, preencher as lacunas deixadas pela História, interpretando e dando significado aos fatos narrados. Ora, o mesmo se aplica aos leitores de ficção, ao

completarem as lacunas deixadas nos textos por meio da imaginação e diferentes pontos de vista. Historiadores e escritores passariam a desempenhar o mesmo papel, ou seja, o de selecionadores e formadores de opinião, devido ao caráter parcial de seus discursos.

Partindo dessa premissa, a História não é objetiva, pois depende da seleção e interpretação narrativa de um historiador para representar o passado. Poderíamos, assim, refugiarmo-nos no conforto e na argumentação de que, uma vez documentado, o fato seria inquestionável. Ou, se está nos documentos é verdadeiro. Entretanto,

nenhum documento pode nos dizer mais do que aquilo que o autor pensava – o que ele pensava que havia acontecido, o que devia acontecer ou o que aconteceria, ou talvez apenas o que ele queria que os outros pensassem que ele pensava, ou mesmo apenas o que ele próprio pensava pensar. Nada disso significa alguma coisa, até que o historiador trabalhe sobre esse material e decifre-o. Os fatos, mesmo se encontrados em documentos, ou não, ainda têm de ser processados pelo historiador antes que se possa fazer qualquer uso deles [...] (CARR, 1994, p. 52).

Para Maria Tereza de Freitas (1989), existem, pelo menos, duas maneiras de analisar as relações entre Literatura e História: a de assimilação da obra literária ao contexto histórico em que ela foi produzida ou a de apropriação, pela Literatura, da temática da História. Existem ficções literárias que simplesmente referem-se a situações históricas ou situam sua intriga em um determinado contexto sócio-histórico como “pano de fundo” para dar mais realismo ao texto. Por outro lado, há obras de ficção que se apropriam de uma realidade histórica como “tema” de sua trama, transformando-a em seu próprio objeto, em sua realidade estética.

Ambas as perspectivas não são excludentes, apenas exigem abordagens e análises distintas e Freitas as pontua da seguinte maneira:

A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não **reproduz** a realidade exterior, mas a **transforma**, e, mais longe ainda, **transfigura-a**. Assim, quando um escritor se volta para o passado, e tenta ressuscitar representações e ideologias anteriores àquelas que predominam em sua época, mas que sobrevivem, na memória e no inconsciente, aos momentos histórico-sociais em que foram criadas, ele vai visar a exprimir desse passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou latente, para assim explorá-lo em todas as suas virtualidades e prolongá-las. [...] dos romances que se apoderam da matéria histórica, os que melhor traduzem os motivos sociais e históricos não são aqueles que retratam de maneira escrupulosamente exata os acontecimentos, mas sim aqueles que exprimem o que falta a um grupo social, que mostram as possibilidades subjacentes de determinadas situações ou acontecimentos, e tentam assim fazer com que as virtualidades inerentes a uma época passem da potencialidade ao ato. (1989, p. 113-115, grifo da autora).

Como podemos depreender, para a estudiosa, o objetivo da Literatura não é o de representar ou reproduzir os fatos do passado, pois eles podem ser confirmados, sendo estudados pela História ou por outros meios. A arte vai além da representação, transfigurando a realidade e ultrapassando os limites do meramente sabido ou registrado. Daí, o caráter mais filosófico da poesia (que apresenta o “possível”), em detrimento ao da História (que representaria o “real”), segundo Aristóteles.

Por sua vez, o historiador Nicolau Sevcenko, em sua obra *Literatura como missão* (2003), mostra o diálogo entre Literatura e História como possível, embora haja uma relação de intercâmbio e confrontação entre os dois campos. A criação literária incorpora a História em todos os seus aspectos e revela o seu potencial como documento, inter-relacionando-se, assim, as características de escrita de ambas. Contudo, a missão da literatura é mais complexa, pois transcende os fatos por meio de sua eficácia simbólica. Para Sevcenko,

todo discurso criativo assinala um ato fundador, na medida em que nomeia situações e elementos imprevistos, conferindo-lhes existência e lançando-os na luta por um espaço e uma posição, no interior das hierarquias que encerram as palavras encarregadas de dizer o mundo conhecido e compreendido. (2003, p. 300).

Pelas afirmações do autor, o texto literário pode constituir-se em um local onde podemos buscar não somente as “verdades” intercorridas no passado, mas também as verdades do simbólico, expressas na imaginação de uma certa época e lugar. Sendo assim, a literatura confere aos acontecimentos múltiplas possibilidades de interpretação, pois traduz o mundo por meio de uma visão crítica sobre os fatos, fundindo realidade e ficção. Ela também poderia servir de elo entre o historiador e a sociedade na compreensão não só dos fatos, mas também da mentalidade de uma determinada época.

Entretanto, a fusão do imaginário e do real seria ainda considerada um risco à objetividade e ao caráter científico da História, segundo paradigmas tradicionais. Ao historiador caberia a tarefa de apresentar aos leitores os fatos como eles “realmente” aconteceram.

Para Peter Burke (1992), esse ideal é considerado irrealista porque “[...] não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular. [...] Nossas mentes não refletem diretamente a realidade.” (p. 15).

Assim, o autor contesta a História como sendo objetiva, uma vez que nossa percepção dos conflitos está condicionada a uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, variando de uma cultura para outra.

Todavia, Carr (1996) questiona: “Que, então, queremos dizer quando elogiamos o historiador por ser **objetivo**, ou dizemos que um historiador é mais **objetivo** que o outro?” (p. 156, grifo nosso). Para o teórico, a resposta seria porque o historiador não apenas coloca seus fatos de maneira correta, mas sim porque ele escolhe os fatos certos, aplicando o padrão correto de importância. Quanto à objetividade do historiador, o autor ainda pontua:

Em primeiro lugar, queremos dizer que ele tem capacidade de colocar-se acima da visão limitada de sua própria situação na sociedade e na história [...]. Em segundo lugar, queremos dizer que ele tem capacidade de projetar sua visão no futuro de modo a adquirir uma percepção mais profunda e mais duradoura do passado do que poderia ser alcançado pelos historiadores cuja perspectiva está inteiramente limitada pela sua própria situação imediata. (1996, p. 156).

No tocante ao caráter objetivo referido, esses historiadores têm o que o estudioso chama de “visão a longo prazo” sobre o passado e o futuro: “O historiador do passado somente pode abordar a objetividade na medida em que aborda a compreensão do futuro.” (1996, p. 157).

Segundo Carr, a História é um modo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo entre os eventos do passado e os fins futuros. Daí, o autor considerar a importância do historiador ao saber interpretar o passado, selecionar aquilo que é relevante e, por conseguinte, desenvolver essa capacidade com o aparecimento progressivo de novos objetivos.

Ora, nessa condição, o historiador assume o papel de fenômeno social, consciente de sua própria situação, sendo capaz de transcendê-la. Portanto, a História, modelada pelo ambiente do tempo e lugar, onde a expressão individual cede lugar à dimensão social, prestar-se-ia a uma infinidade de leituras.

Talvez uma definição mais plausível com relação às características de um bom historiador seja a proposta por White (1994), mesmo podendo perturbar os historiadores e teóricos literários defensores de uma oposição radical da História à ficção, como afirma o autor. Assim, o traço distintivo do bom historiador seria “a firmeza com que ele lembra a seus leitores a natureza puramente provisória das suas caracterizações dos acontecimentos, dos agentes e das atividades encontradas no registro histórico sempre incompleto.” (p. 98).

Entendemos, então, que a análise das fontes para o estudo da História deve ser feita de forma crítica, levando em consideração o caráter contingente do material coletado para a pesquisa. Ao longo da História, o conhecimento produzido pelos historiadores pode ser alterado por uma nova fonte e, aquilo que era declarado como “verdade”, muitas vezes expressão dos interesses de uma época, pode ser posto em causa.

Segundo Roland Barthes (2004),

o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica [...]. Compreende-se daí que a noção de ‘fato’ histórico tenha muitas vezes suscitado, aqui e ali, certa desconfiança. Já dizia Nietzsche: “Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato.” (p. 176).

Desse modo, na perspectiva proposta por Barthes, a produção do sentido ou da verdade do discurso histórico não advém da reprodução fiel dos acontecimentos decorridos na esfera do “real”. O discurso histórico, constituindo-se numa elaboração mais ideológica do que “verdadeira”, reunindo mais significantes do que fatos, produziria ilusoriamente um efeito da realidade. Assim, Barthes estreita as fronteiras entre discurso histórico e discurso ficcional ao notar, na narrativa histórica, a presença de um sujeito comprometido com uma ideologia e um imaginário particular.

Não podemos desconsiderar, também, as transformações pelas quais a História passou. Na esteira dessas abordagens, Burke (1992) pontua as atuais tendências das áreas de atuação histórica, contrapondo os aspectos da história tradicional e os da “nova História” (expressão mais conhecida na França, associada à chamada *École des Annales*). De acordo com o autor, essa nova História “é escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional.” (p. 10), descrito como “História Rankeana”. Enquanto que na História tradicional a dimensão é política, relacionada ao Estado, predominando as fontes consideradas oficiais e descartando-se aquilo considerado periférico aos historiadores, a nova História se interessa por toda a atividade humana, considerando a realidade como social e culturalmente construída, “sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço.” (p. 11). A nova História demonstra o quanto a História é dinâmica, contestando as fontes e problematizando fatos outrora considerados como “verdades inquestionáveis”.

Segundo Burke, de acordo com o paradigma tradicional, a História deveria ser baseada em documentos, limitando outras fontes narrativas. A nova História busca outros tipos de evidências, além das que expressam o ponto de vista oficial, tais como as visuais, orais e

estatísticas. (1992, p. 14). Dessa forma, enquanto a História tradicional concentrava-se nos “grandes feitos” de pessoas importantes, em uma perspectiva “de cima”, a nova História preocupa-se com as opiniões de pessoas comuns, com a cultura popular, coletiva, ou seja, “a história vista de baixo.” (p. 12-13).

Outro aspecto importante fundamenta-se na questão do tratamento do fato histórico na narrativa ficcional, cujo tema é de grande relevância na pós-modernidade. Questionamentos acerca dos fatos e fontes históricas e até mesmo da própria disciplina História são colocados em pauta.

Segundo Linda Hutcheon (1991),

o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico.[...] E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de “historicidade autêntica.” (p. 122).

Ao reinserir o contexto histórico com uma nova roupagem, o texto pós-moderno considera que não existe apenas uma única “verdade” e sim várias verdades, no plural. (HUTCHEON, 1991, p. 37).

A História é vista como um processo, não como algo inquestionável do passado. Ela existe para que possamos reavaliá-la. Porém, a confrontação do passado com o presente só é possível mediante seus vestígios textuais, condicionando o conhecimento do passado a interpretações e verdades alheias, conforme pontuamos anteriormente.

Para a teórica, na narração da História ou da ficção existe uma contaminação recíproca dos elementos desses campos do conhecimento e questões como objetividade, neutralidade e transparência, características da historiografia, são contestadas.

Conforme já exposto no Capítulo 1, porém importante para contextualizarmos e ilustrarmos esse diálogo entre Literatura e História, Hutcheon denomina como *Metaficção Historiográfica* as obras que questionam os conhecimentos históricos presentes na narrativa ficcional. De acordo com a estudiosa,

a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. (1991, p. 127).

Outro aspecto da metaficção reside no fato de o romance não oferecer uma solução para os problemas levantados. A problematização dos fatos históricos ocorre pela justaposição de outras versões de um determinado acontecimento, não existindo, portanto, uma totalização. Isso significa que o autor apresenta outras possibilidades para a revisão e o questionamento do conhecimento histórico, mas nunca vai escolher uma versão como verdadeira.

Segundo o teórico e crítico literário Stephen Greenblatt (1989), com o surgimento do *New Historicism* (termo cunhado pelo estudioso), a neutralidade do historicismo tradicional cede lugar à uma autoconsciência metodológica, reconhecendo-se, portanto, a necessidade de se efetivar julgamentos de valor histórico. Para Greenblatt, a produção literária está inserida no discurso de seu tempo, reavendo a historicidade do texto e, por conseguinte, atentando para a textualidade da História.

Desse modo, a nova História literária não é uma simples tentativa de conservar e transmitir um cânone, mas sim a de manter “uma relação problemática e questionadora com a história e a crítica literária.” (HUTCHEON, 1991, p. 125).

Ao resgatarmos o passado, ele é entendido pela perspectiva do presente, atribuindo-se juízos de valor para reconstruí-lo. Assim, a relação entre História e Literatura é análoga, ambas são discursos, uma vez que a História não é o fato, mas o registro dele.

3.2 Fronteiras entre ficção, realidade e interpretação

Ao colocarmos em discussão as fronteiras entre ficção, realidade e interpretação, no que diz respeito à representação do real em obras literárias e em filmes-documentários, deparamo-nos com o universo das imagens, sejam elas visuais ou imaginárias, que, como fenômeno do mundo contemporâneo, influenciam as produções artísticas.

Transgredindo os limites entre o real e o imaginário, as fronteiras entre realidade e ficção tornam-se cada vez mais estreitas, alcançando um patamar em que a noção de “verdade” evoluiu, em decorrência do fato de vivermos em um mundo de representações.

A esse respeito recorreremos à citação de Celina Alvetti, apresentada pela jornalista e escritora Alessandra Silvério, em seu artigo *Filme: realidade e ficção*:

O real que se vê não é mais o que parece o real da realidade (o que diz o senso comum), mas um outro real, o da representação. É como se o real que conhecemos se desfizesse, diante das imagens articuladas de outro modo (conforme o veículo) e fossem ressignificadas de acordo com um novo ideal de realidade. Como se passasse a ser, também, produto das formas de

representação, que ajudam a constituir as relações de cultura e poder na sociedade contemporânea. (ALVETTI apud SILVÉRIO, 2003).

Nesse processo de representação, fragmentos da realidade transformados em ficção cedem lugar à ficção precedente aos acontecimentos reais, conduzida a uma espécie de simulacro da vida real. Essa precessão da ficção sobre a realidade pode ser vista como os temores e as insatisfações registrados pelos artistas, considerando a sensibilidade deles de perceber o que está subjacente no inconsciente coletivo.

Fazendo uma reflexão acerca do real e do imaginário, percebemos a forma como a literatura e o cinema têm empregado, em suas estratégias narrativas, certos elementos imagéticos e técnicas discursivas, dispendo-os como instrumentos de expressão artística.

Por meio de uma reavaliação do passado histórico, a ficção e o documentário pós-modernos revelam que as formas de resgate do passado são permeadas por múltiplas perspectivas de verdade(s), condicionadas social, ideológica e historicamente.

3.2.1 Concepção(ões) de verdade(s)

“A arte é uma modalidade do imaginário, e o imaginário não **reproduz** a realidade exterior, mas a **transforma** e, mais longe ainda, **transfigura-a**”, afirma Freitas (1989, p. 113), conforme registramos anteriormente. Desse modo, o artista aborda a realidade de forma a representá-la de acordo com o que ele sente ao entrar em contato com essa realidade, transmitindo um sentido e uma visão particular na comunicação da sua mensagem. Essa condição não suscitaria nas pessoas certas dúvidas e desconfiças quanto ao critério da busca pela “verdade”? E qual seria, então, nossa concepção da verdade? Passando pelo crivo da dúvida, seria possível chegarmos a um consenso sobre “verdade”?

Para o historiador Felipe Fernández-Armesto (2000), é necessário haver uma “história” da verdade, para podermos, assim, discernir se ela é efêmera ou eterna, inserida no tempo ou fora dele, universal ou variável de um lugar para outro. Embora cada período histórico conte com diferentes mecanismos de apreensão da verdade (o intuitivo, o divinatório, o dedutivo e o sensorial), Fernández-Armesto salienta que a necessidade de alcançá-la deveria permanecer; no entanto, revela como a sociedade perdeu a fé na verdade, abandonando essa busca. Para ele, devemos ficar atentos, pois “quando as pessoas cessam de acreditar em alguma coisa, não passam a não acreditar em nada, mas a acreditar em qualquer coisa.” (2000, p. 17). Declaradamente contra ao que ele chama de “armadilha da

incredulidade pós-moderna” (p. 23), o autor acredita ser possível um resgate à “crença em verdades objetivamente verificáveis”, insistindo nos modos de distinção entre o verdadeiro e o falso.

Segundo Marilena Chauí (2000), foi ao longo dos séculos que construímos nossa ideia da verdade, a partir de três concepções diferentes, vindas do grego, do latim e do hebraico, sendo a segunda (do latim) a que adotaremos. De acordo com Chauí,

em latim, verdade se diz *veritas* e se refere à precisão, ao rigor e à exatidão de um relato, no qual se diz com detalhes, pormenores e fidelidade o que aconteceu. Verdadeiro se refere, portanto, à linguagem enquanto narrativa de fatos acontecidos, refere-se a enunciados que dizem fielmente as coisas tais como foram ou aconteceram. Um relato é veraz ou dotado de veracidade quando a linguagem enuncia os fatos reais. (p. 123).

Nota-se, portanto, que a verdade refere-se ao relato e ao enunciado, ou, à linguagem. O oposto dessa verdade seria, então, a mentira e a falsificação e ela estaria condicionada à “nossa **vontade** para dizê-la, silenciá-la ou deformá-la.” (p. 127, grifo da autora).

Em contraposição, para Roland Barthes (1970) “a linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as da própria linguagem.” (p. 9).

Segundo Barthes, “não é necessário acrescentar coisas suas a um texto para o ‘deformar’; basta citá-lo, isto é, cortá-lo; um novo inteligível nasce imediatamente; esse inteligível pode ser mais ou menos aceito: de qualquer modo é constituído.” (p. 229). Assim, uma mensagem factual pode ser representada de diversas maneiras, dependendo do modo como é constituída.

Ora, expressar os acontecimentos do passado não significa ser fiel a eles. De acordo com Fredric Jameson (2005), “quem conta a estória pode ampliar extraordinariamente um determinado lance, ou comprimi-lo até um simples ponto ou fato narrativo [...]. O eixo da seleção projeta-se sobre o eixo da combinação.” (p. 46). Para o crítico, que considera as narrativas atos socialmente simbólicos, devemos sondar o inconsciente político dos textos, muitas vezes indiscernível na imanência dos relatos. Assim, a realidade é representada de acordo com a interpretação de quem a retrata, sendo o inconsciente político o local onde se processa a narrativização das coisas.

Dessa forma, ao reavaliarmos o passado histórico por meio dos discursos utilizados em *Falling Man* (2007) e *Fahrenheit 9/11* (2004), devemos nos ater aos efeitos das interpretações dos fatos, colocando em questão as várias perspectivas de “verdades”, no plural.

3.3 O documentário

No estudo da relação entre Cinema e História, foi sempre difícil estabelecer uma definição para o termo *documentário*. Embora vários estudiosos tenham se debruçado sobre o tema, tentando encontrar um conceito inequívoco e uno, seu horizonte continua sendo de difícil definição.

A primeira ocorrência do termo *documentário* é atribuída a uma crítica que o escocês John Grierson fez ao filme *Moana*, de Robert Flaherty (cineasta norte-americano que, em 1922, havia realizado *Nanook of the North*²), no jornal *New York Sun*, edição de 8 de fevereiro de 1926. Nessa análise, Grierson exprime: “Claro que *Moana*, sendo um relato visual de eventos da vida cotidiana de um jovem Polinésio e sua família, tem valor **documentário**.”³ (LUCENA, 2007, p. 19, grifo do autor, tradução nossa).

Entendemos a história do documentário como uma prática cinematográfica empenhada em traçar estratégias de abordagem, cujo objetivo seria o de captar, o mais fidedignamente possível, imagens do mundo real. Assim, ele tomava como seu o problema da tradução do mundo, tentando apreendê-lo de uma maneira mais fiel, não-ficcional.

No entanto, esse esforço a partir de regras e estratégias buscando lealdade ao objeto documentado talvez não tenha atingido plenamente seus objetivos desde *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, pois suas principais sequências foram encenadas para a câmera. Portanto, desde a sua concepção, o documentário teria como tarefa o “tratamento criativo da realidade”, termo cunhado por Grierson.

Sabemos que é antiga a oposição documentário/ficção, baseada no pressuposto de a imagem documental ser certificada de uma autoridade específica, autorizando-a a significar a realidade. Porém, falar de cinema e, em particular, de cinema documentário, é atentar para a frágil barreira existente entre a realidade e a ficção, como já foi indicado.

Segundo Silvio Da-Rin (2008), “quem se propõe a abordar teoricamente o documentário se defronta com o desafio quase intransponível de delimitar o campo.” (p.15), pois se fosse fácil estabelecer as suas fronteiras, “certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações” (p. 15). Porém, no agrupamento de diversos filmes sob o nome “documentário”, surgiram várias definições, tais como a da *World Union of Documentary* que, em 1948, definiu o documentário como:

² *Nanook, o Esquimó*.

³ Do original: “Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has **documentary** value.”

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstrução sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (DA-RIN, 2008, p. 15-16).

De acordo com Da-Rin, embora esta definição dê mais ênfase às intenções do realizador e aos possíveis efeitos do filme sobre os espectadores, ela seria leal às bases tradicionais do documentário. Contudo, o autor admite que não devemos operar a concepção de documentário no plano teórico, pois ele não é depositário de uma essência única e explicá-lo a partir da absolutização de qualquer de suas características seria um malogro. Ademais, as definições mudam com o tempo e não conseguem abarcar todos os filmes considerados documentários.

Ainda segundo Da-Rin, devemos desconfiar de documentários que escondem seus mistérios, evitando lançar um olhar inocente sobre eles:

A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real. Aliás, é a própria noção de *real* que deve ter seus pressupostos ideológicos examinados [...] O processo de produção de imagens cinematográficas implica necessariamente em inscrever nestas imagens uma subjetividade. (2008, p. 145, grifo do autor).

Desse modo, o estudioso sugere que as imagens são fabricadas em decorrência da escolha de algumas cenas em detrimento de outras e da organização, duração e ordenação dessas imagens sonoras e visuais. O cineasta deveria, então, abrir mão de tentar garantir a transmissão do “real” nas reportagens e “assumir o seu papel mediador.” (p. 147).

Um dos principais teóricos contemporâneos de cinema documental, Bill Nichols (2005), lista algumas características no tocante a normas e convenções que ajudam a caracterizar aspectos comuns a muitos documentários. Dentre elas, estão:

o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. (p. 54).

Em consonância com essas descrições existe o predomínio de uma lógica informativa, sustentando um argumento ou uma afirmação, organizando e particularizando o gênero documental.

Todavia, o conceito “documentário” é muitas vezes confundido com a forma do documentário clássico dos anos 30 e 40, na qual a enunciação é baseada em voz *over* ou “a voz de Deus”, detentora de saber sobre o mundo que retrata e do qual faz parte.

Com o passar dos anos, à estilística narrativa documentária de modo clássico foram adicionados outros tipos de narrativa, com imagens e sons manipulados digitalmente, tomadas com câmeras mais ágeis e outros tipos de recursos possuidores das inflexões do documentário contemporâneo. Valendo-se desses dispositivos e aparatos tecnológicos, ainda que o filme documentário baseie-se na credibilidade dos fatos reais gravados, ele utiliza construções ideológicas e intencionais para o tratamento das imagens no processo de edição.

Ao definirmos as características de um filme documental, profundamente enraizadas na capacidade da transmissão de autenticidade, involuntariamente reforçamos seu vínculo implícito com o mundo real e diferenciamos seus domínios daqueles da ficção.

Como afirma Nichols (2005), os documentários, por abordarem o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, poderiam diferir significativamente dos vários tipos de ficção, pois envolvem um tipo de relação diversa entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diferentes nos espectadores. Porém, essas diferenças não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário.

Fazendo uma analogia entre o filme de ficção e o documentário que tem a intenção de persuadir-nos a adotar uma certa perspectiva sobre o mundo, o autor adverte:

[...] aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Fazem isso com a mesma engenhosidade e inventividade que os cineastas de ficção usam para atrair nossa atenção para mundos que, de outra forma, jamais conheceríamos. Portanto, os vídeos e filmes documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo desafio, o mesmo fascínio e a mesma emoção que qualquer um dos tipos de filme de ficção. (p. 20-21).

Ainda segundo Nichols, os problemas de representação da realidade têm projetado uma reflexão acerca da inventividade dos documentários, que, por meio de técnicas digitais de gravação e edição de imagens, colocam em xeque a autenticidade do que assistimos. A correspondência entre realidade e imagem é comprometida, pois as imagens são fabricadas ou construídas por meio de seleção e disposição em padrões ou sequências.

Portanto, a posição do teórico explicita com veemência as relações entre fatos reais, verdades, representações e manipulação de informações. Evitando estudar o documentário dentro de uma perspectiva totalizante, Nichols analisa-o levando em conta sua composição, conduzida por vários agentes discursivos e comunidades interpretativas. Esta reflexão inspira-se na metodologia analítica de Michel Foucault, negando que possam existir objetos naturais, partindo do princípio da não obviedade e da arbitrariedade dos fatos.

Para Nichols, o documentário não é uma *reprodução* da realidade, e sim uma *representação* do mundo em que vivemos, pois elabora argumentos e formula suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões, ativando nossa consciência social. Enquanto a reprodução pode ter como meta a fidelidade ao original, a representação instila outros valores, orientações ou direções de uma determinada visão do mundo. Segundo o autor, “esperamos mais da representação que da reprodução.” (2005, p. 48). Dessa maneira, os documentários oferecem-nos um retrato reconhecível do mundo, representam interesses particulares e defendem determinados pontos de vista, conquistando consentimentos ou influenciando opiniões.

Cabe ainda destacar que, para Nichols, “todo filme é um documentário”, mesmo os considerados “ficções”, pois eles evidenciam a cultura que os produziu e reproduzem as características das pessoas inseridas nessa cultura. (2005, p. 26). A eles o autor denomina “documentários de satisfação dos desejos”, contrapondo-os aos “documentários de representação social”, comumente designados “não-ficção”. Enquanto os primeiros tornam concretos os frutos da nossa imaginação, expressando nossos desejos e temores diante de uma realidade existente ou imaginária, os segundos mostram a realidade social do passado, do presente e do futuro. Assim, suscitando ou não nossas crenças na representação de um mundo plausível ou “real”, ambos transmitiriam “verdades”, se decidíssemos considerá-los credores da nossa confiança.

Na esteira desse pensamento, o crítico de cinema Fernão Pessoa Ramos (2008) aponta que a essência do documentário está na busca de asserções sobre o mundo, “[...] na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.” (p. 22). De acordo com Ramos, o cinema de ficção também realiza asserções sobre o mundo, no entanto, “[...] ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo **histórico**.” (p. 22, grifo nosso). Dessa forma, tal como defende Nichols, Ramos sugere que o documentário traduz fatos históricos efetivamente circunscritos em algum lugar da história; já a ficção, de modo geral, narra ações pertencentes ao campo da

imaginação. Assim, apesar de ambos os autores concordarem com as particularidades do documentário e as da ficção, para eles, essas duas formas de narrativa podem se misturar.

Ainda segundo Ramos (2008), devemos ser cautelosos quando conceituamos um documentário vinculando-o à ideia de compromisso com a *realidade, verdade e objetividade* na transmissão dos fatos, pois as asserções documentárias, sejam elas falaciosas ou tendenciosas, dependem do ponto de vista de quem as analisa. Na concepção de Ramos,

se vincularmos a definição de documentário à qualidade de *verdade* da asserção que estabelece, estaremos reduzidos à seguinte definição de documentário: *narrativa através de imagens-câmera sonoras que estabelece asserções sobre o mundo com as quais concordo*. Trata-se certamente de uma definição frágil que oscila dentro da singularidade da crença de cada um. (p. 30, grifo do autor).

Em consonância com essas acepções, Robert Blent Toplin (2006) complementa: “Na verdade, as principais divergências entre admiradores e detratores de *Fahrenheit 9/11* estão principalmente sobre a interpretação dos fatos, não se os fatos por si mesmos são verdadeiros.”⁴ (p. 07, tradução nossa). Para Toplin, as principais declarações de Moore no documentário não estão intrinsecamente incorretas, mas o que as pessoas fazem com elas pode causar conflitos.

Desse modo, a noção de *verdade* muitas vezes está condicionada ao que definimos como *interpretação*. Sendo “verdadeiras” ou não as asserções, o fato de delas concordarmos, discordarmos, de as aplaudirmos ou abominarmos está diretamente ligado à nossa indexação social e política.

O documentário *Fahrenheit 9/11*, denominado “filme” pelo próprio cineasta Michael Moore, servindo também de título ao livro/roteiro *O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro* (2004), parece não se preocupar com o fato de muitas vezes os filmes, com suas histórias ficcionais, não documentarem a “verdade” ou “verdades” dos fatos. Moore se autointitula cineasta e artista e considera-se um trabalhador árduo na arte de criar uma obra cinematográfica capaz de tocar as pessoas não apenas politicamente, mas também de um modo emocional. O cineasta ratifica essas asserções ao tecer o seguinte comentário sobre *Fahrenheit 9/11*:

⁴ Do original: “*In fact, the major disagreements between admirers and detractors of Fahrenheit 9/11 are primarily over the interpretation of facts, not whether the facts themselves are true.*”

Espero que tenhamos dado uma contribuição a essa forma de arte [documentário] que amamos tanto. Quem não gosta de ir ao cinema e rolar de rir, se surpreender, se estarecer, cair no choro, se emocionar profundamente, experimentar o extraordinário, sair do cinema com vontade de entrar lá outra vez? Nós que fazemos filmes, os fazemos por isso. É o que esperamos ter feito aqui. (2004, p. 16).

Uma vez classificado como “filme”, a “verdade” contida em seu documentário estaria, então, submetida aos elementos e técnicas utilizados na sua produção. Isso evidencia-se nas palavras de Moore: “Mas é preciso quebrar muito a cabeça para decidir o que fazer com as coisas que *são ditas* – para determinar como se encaixam na histórica básica que queremos contar.” (2004, p. 17, grifo do autor).

Portanto, no cinema documental, os fatos e ações são verdadeiros por existirem e não serem imaginados; mas, por outro lado, são também submetidos a jogos de verossimilhanças e arranjos diversos para tentar convencer na ânsia pela autenticidade e pelo caráter irrefutável.

Em harmonia com essas interpretações Ismail Xavier (1984) afirma que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades, pois trata-se de um discurso produzido e controlado de diferentes formas, por uma fonte produtora. Neste sentido, o autor estabelece determinados princípios gerais aplicados a diferentes modalidades de produção, incluindo o documentário.

Na produção e controle do documentário, temos aspectos subjetivos envolvidos na seleção dos fatos, pois quem narra um evento constrói a sua “verdade”, selecionando os aspectos que considera relevantes, dando um significado particular aos acontecimentos.

À vista do exposto, podemos afirmar que o documentário não integra um gênero fechado de significação, cujo certificado de autenticidade poderia se sustentar na verdade. Ele encontra a sua essência sem se preocupar com qualquer crise identitária imposta há muito em comparação com a ficção. A *mise en scène* (a posição da câmera, o ângulo escolhido, a duração da tomada, o gesto de um ator) e tudo que é “posto em cena”, transmite uma realidade selecionada, pré-estabelecida, ao apreender as experiências do mundo real. E sustentado por essa forma de representação da realidade, o documentário encontra a sua potência e autonomia.

3.3.1 Tipologia do documentário

Ao analisarmos as transformações pelas quais têm passado a ideia de representação e a significação do real, percebemos que o filme documental possui diferentes suportes e formas de escrituras, concebidos no intuito de (re)construir esse real.

Segundo Bill Nichols, em sua obra *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (2001), podemos formatar a história do cinema documentário por meio de quatro modos distintos de representação: 1. O modo expositivo (conhecido pelo estilo “voz de Deus” explicando as imagens, é impregnado por um tom de sobriedade científica); 2. O modo observacional (busca o “efeito verdade”, tentando ser fiel ao real, na captura das imagens, por meio da transmissão “íntegra” do som direto, sem intervenções); 3. O modo interativo (incorpora o discurso direto, geralmente em forma de depoimentos e entrevistas, com interação entre cineastas e atores sociais representando suas experiências vividas); 4. O modo reflexivo (coloca a construção do discurso como problema, mistura passagens observacionais com entrevistas, lança mão da ironia e da paródia, permite que a voz do diretor se sobressaia, não escondendo o que está implícito e exalta o universo da autorreflexividade, por meio de animações, intervenções e descontinuidades nos sons e imagens, caracterizando-se, assim, como uma narrativa fragmentada).

Nichols elucida que, entre esses modos de representação, são instituídas inter-relações derivadas, não havendo, necessariamente, uma ordem evolutiva, tampouco uma linha cronológica de declínio de cada modo. Mesmo porque “cada modo teve um período de predominância em dadas regiões ou países, mas os modos também tendem a ser combinados e alterados dentro de cada filme.”⁵ (2001, p. 33, tradução nossa).

Podemos afirmar, dessa forma, que os dois primeiros modos são mais fechados, admitindo a possibilidade de o documentário realmente representar o “real”. Os demais (interativo e reflexivo) colocam em xeque essa possibilidade, reduzindo a pretensão da representação “fiel” da realidade, mostrando, por meio das articulações materiais do filme, o processo de construção do discurso.

Posteriormente, em seu livro *Introdução ao documentário* (2005), Nichols acrescentou mais dois modos de representação, agrupando-os aos outros filmes: 1. O poético (ênfase nas associações visuais, o tom, o afeto, as impressões subjetivas e os atos incoerentes do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas); 2. O performático

⁵ Do original: “Each mode has had a period of predominance in given regions or countries, but the modes also tend to be combined and altered within individual films.”

(compartilhando características com filmes experimentais, realça o engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público, dando ênfase no impacto emocional e social sobre esse público). Assim, o modo poético, no qual as abstrações e a recusa de soluções para problemas insuperáveis passam a sensação de “sinceridade”, é mais uma obra “expressiva” do que “sobriamente científica”. Já o modo performático evidencia a figura do realizador do documentário (articulada em torno de formulações institucionais e práticas compartilhadas) e sua perspectiva subjetiva, anexada à sua posição social.

Assim, pelos seis modos de representação documentária da realidade (considerados subgêneros do gênero documentário), o autor organiza os filmes por meio de elementos de sua composição, atribuindo a cada um vozes distintas, sem, contudo, desconsiderar que “a identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total” (2005, p. 136).

Independentemente do grau de aderência do documentário com a realidade, não podemos negar a expectativa de representação do real, por parte do espectador, imposta por esse gênero.

Todavia, segundo Da-Rin (2008), por mais que se respeite um documento, é impossível evitar a sua “fabricação”, pois

filmar um evento é produzir uma realidade fílmica até então inexistente, que necessariamente transforma a matéria bruta registrada. Esta inexorável intervenção produtiva não pode deixar tranquila a realidade dos fatos, mas lhe acrescenta – ou subtrai – algo. Ao contrário de um testemunho mecânico dos acontecimentos, o documento é sempre o produto de um processo de manipulação, envolvendo a cada passo um leque de alternativas metodológicas e técnicas, que afinal são opções estéticas. (p. 157).

Desse modo, a “naturalidade” documental é posta em causa. A discursividade e a historicidade, bem como as experiências do público, integram-se à análise do filme, propondo debates de natureza ética, estética e epistemológica.

3.3.2 A questão da ética no documentário

Partindo do fato de o conceito de representação ser fundamental para o documentário, somos levados a questionar e problematizar o papel da ética no cinema documental. Essa questão poderia ser expressa, segundo Nichols (2005), pelas seguintes perguntas: “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?” ou “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (p. 31-32). As

respostas estariam, então, condicionadas ao compromisso do documentarista com seus personagens ou atores sociais. O peso da ética na condução e produção do material filmado leva em consideração dois fatores comparativos: se na ficção temos atores, cujas relações contratuais são valorizadas pela qualidade de suas atuações, nos filmes considerados não-ficcionais temos pessoas comuns, que continuarão a viver suas vidas normalmente, como “atores culturais e não artistas teatrais”. (NICHOLS, 2005, p. 31). Assim, enquanto uma personagem de ficção só existe em uma determinada história, tendo sua vida fictícia extinta com o final do filme, os atores sociais continuam essa mesma vida retratada no documentário. Dessa forma, o valor desses indivíduos comuns para o cineasta consistiria não na forma pela qual eles dissimulam seus comportamentos e personalidades naturais, mas na maneira como eles os usam para servir às expectativas do cineasta. Porém, esse “comportamento espontâneo” diante da câmera, apreciado pelos diretores, pode não ser assim tão natural, pois, ao perceber que está sendo filmado, o ator social pode exibir uma *performance*, comprometendo a atmosfera de autenticidade ao seu redor. Neste sentido, “o grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar).” (2005, p. 31).

De qualquer forma, atuando ou não, as pessoas que participam de um documentário ficam totalmente expostas, revelando aspectos de suas vidas, muitas vezes imprevistos. Tudo isso, portanto, eleva a reflexão acerca da ética e de como lidar apropriadamente com questões dessa natureza.

O princípio do “consentimento informado” seria uma forma de amenizar problemas éticos advindos da relação entre o cineasta e seu tema e os atores sociais. De acordo com Nichols (2005), esse princípio defende a clareza com que se deve falar aos participantes de um estudo (no caso, as pessoas envolvidas no documentário), sobre as prováveis consequências ou riscos de sua participação. Questões pertinentes a esse princípio são levantadas, ou seja, “até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme?” (p. 37). Para o autor, sempre existiram tensões entre a ambição do documentarista em fazer um filme notável e o desejo dos participantes de ter seus direitos e sua dignidade pessoal estimados. Assim, na opinião do estudioso, “desenvolver respeito ético passa a ser parte fundamental da formação profissional do documentarista.” (2005, p. 40).

Por essas razões, o documentarista, chamado a se posicionar em torno de questões fundamentalmente de ordem ética, precisaria primar pelo senso de responsabilidade, sabendo

que vai retratar pessoas sob o seu ponto de vista, influenciando diretamente suas vidas e atraindo consequências tanto positivas quanto negativas.

Por sua vez, Ramos (2008), ao considerar a ética como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo.” (p. 33), lança luz sobre questões pertinentes à “valoração” dessa ética. Para o autor, se um documentário pode mentir, pois muitas vezes manipula a realidade, então como poderíamos valorar sua ética? Se considerarmos o documentário sob uma perspectiva histórica, por exemplo, vamos perceber que sua ética é dinâmica, não podendo ser definido, dessa forma, dentro de uma visão valorativa. Assim, cada época possui seus princípios éticos dominantes, com visões de mundo distintas. Pensando nisso, Ramos pontua:

A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do *eticamente correto*, aprofundando e valorando sua dimensão histórica. Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da *verdade*, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que anuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto documentário do discurso narrativo. [...] Para além da validade das asserções sobre o mundo, que podem ser discutidas ou questionadas, é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e atemporalidade das asserções. (2008, p. 34, grifo do autor).

O autor considera, portanto, que a história do documentário é formada por vários contextos e aspectos éticos, projetados diretamente pela presença do cineasta e sua equipe de filmagem. O momento da tomada da imagem, a subjetividade do sujeito-da-câmera (o cineasta), as questões ligadas à montagem e a relação entre espectador e filme, ou seja, toda a evolução estilística pela qual tem passado o documentário, são fundamentais para a construção do sistema de valores éticos e as asserções da narrativa documentária sobre o mundo.

A dimensão ética do documentário, assim, não está vinculada a códigos de conduta, a regras definidas ou preestabelecidas. As práticas do cinema, por serem mais livres e individuais, estão condicionadas à ética de cada realizador, cabendo a ele honrar (ou não) a relação de confiança entre os produtores em geral, os atores sociais e os espectadores.

3.4 Cinema e Literatura: o filme e o livro

Segundo Xavier (1984), o filme tem seus objetivos ancorados à narração de uma história, o que envolve a incorporação de convenções narrativas e dramáticas encontradas também na literatura. Assim, “a seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta.” (p. 24).

Embora reconheça que essas semelhanças são apenas de caráter estrutural, pelo fato de a literatura ser realizada por meio da mobilização de material linguístico e de o cinema ser concretizado em um tipo específico de imagem, o autor assinala “a equivalência entre paralelismo da montagem [decupagem do filme ⁶] e o ‘enquanto isso...’ da literatura.” Desse modo, tal como na representação do cinema, o escritor apresenta os fatos por meio de um processo de análise e de síntese dos seus elementos constitutivos, selecionando e estabelecendo suas escolhas de acordo com determinados critérios e construções de espaço-tempo.

Por sua vez, o cineasta e teórico francês Jean Epstein, em seu texto “O pecado contra a razão”, excerto do livro *A experiência do cinema* (1991), defende o filme face ao livro. Para Epstein, enquanto a imagem cinematográfica é um símbolo próximo da realidade representada, dirigindo-se à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio, a palavra (livro) é um símbolo indireto, elaborado pela razão e afastado do objeto, tendo de ser decifrado para poder despertar sentimentos. Segundo Epstein,

a leitura desenvolve na alma as qualidades consideradas superiores, ou seja, adquiridas mais recentemente: o poder de abstrair, classificar, deduzir. O espetáculo cinematográfico atua primeiramente sobre as faculdades mais antigas, logo, sobre as fundamentais, que classificamos de primitivas: a emoção e a indução. O livro aparece como um agente da intelectualização, enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva. (1991, p. 295).

Ao fazer essas considerações, o autor explica que esse fato justifica a opinião daqueles que denunciam o cinema como uma “escola de embrutecimento”. O filme, por possuir uma construção mais lógica do mundo, impotente, por vezes, na formulação de deduções, não precisa recorrer a complicadas reflexões intelectuais. O cinema, não obstante todas as leituras que uma obra possa suscitar, confisca a imaginação de seu espectador, apresentando-lhe algo

⁶ A decupagem é “o processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos, que correspondem a cada tomada de cena.” (XAVIER, 1984, p. 19).

pronto; a literatura, entretanto, necessita da participação do leitor no ato construtivo da realidade exibida.

Essas considerações remetem-nos às palavras de Umberto Eco (2002): “[...] um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho [...]” (p. 55).

Entretanto, Epstein critica os excessos de intelectualismo e de extrema racionalização, acusando-os de sufocar a razão em detrimento da percepção de uma outra verdade. Caracterizando o cinema como uma re(a)presentação do mundo na sua contínua mobilidade, devido à sua linguagem universal, dado o fato de não excluir os iletrados, tampouco os de preguiça intelectual, o autor enfatiza: “Se o livro encontrou o seu antídoto no cinema, pode-se concluir então que tal remédio era necessário.” (p. 295).

Reforçando essa assertiva com relação ao fato de a linguagem cinematográfica contornar os obstáculos das diversidades intelectivas, Jean-Claude Carrière (1995) afirma:

Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código específico em que se deve conhecer ou ser capaz de decifrar, [...] a imagem em movimento está ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho. (p. 19).

Por sua vez, o autor Chico Lopes (2004), parece fundir as reflexões de Xavier e Epstein, concernentes ao caráter distintivo do livro e do filme. Segundo o estudioso,

a diferença clássica que se estabelece entre filme e livro, como premissa, é a da natureza das linguagens, uma visual, outra literária. No primeiro, as adesões são sempre mais fáceis e simples - na segunda, tem que haver colaboração da imaginação de quem lê, uma colaboração criativa, de cor subjetiva e emocional muito forte, que pode dar ao leitor até uma ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou (o que dá em propensão para achar as transposições empobrecedoras). O espectador de cinema é mais frívolo, mais comprometido com o entretenimento, com divertir-se e emocionar-se ou não, e crê que isso lhe basta. (*Verdes Trigos online*, 2004).

Desse modo, o cinema já foi visto, por muitos intelectuais, como forma de entretenimento, visão equivocada que mudou ao longo dos tempos.

Essas questões trazem à tona debates concernentes às adaptações de clássicos literários para o cinema. Na opinião de Lopes, a relação Cinema e Literatura nem sempre é pontuada de sucessos, pois “pode dar em parceria de dança muito ajustada, mas pode dar em dançarinos que tropeçam um no pé do outro e jamais conseguem se entender, embora tendo a mesma música ao fundo.” (*Verdes Trigos online*, 2004). Dessa forma, muitas vezes o espectador,

tendo lido o livro, de antemão, frustra-se ao perceber que a adaptação cinematográfica não correspondeu às suas expectativas.

Todavia, independentemente do ponto de partida (filme ou livro), a fidelidade ao original é utópica e redutora. No tocante à tradução e adaptação de uma obra para o cinema, aproximar-se do verdadeiro sentido dela não garantiria sua representação última e absoluta. Ademais, essa tradução não é uma simples mimese e sim uma transformação do original, acarretando uma nova estrutura. Pertencentes a diferentes contextos históricos e possuindo distintos meios materiais de expressão, as obras literárias e suas adaptações fílmicas possuem tanto elos quanto diferenças, implicando um resultado favorável ou não da tradução. Assim, a adaptação de uma obra para o cinema oferece análises pouco pacíficas, mesmo porque “outro critério viável não há, senão o de saber-se até que ponto o resultado, diferente ou parecido com o original, traidor ou submisso, autônomo ou dependente, detém qualidade.” (BRITO, 2006, p. 75-76).

Retomando Epstein e Lopes, a imagem que a leitura faz brotar no espírito é condicionada à imaginação e às emoções do leitor, por meio da decifração. Diferentemente, a imagem fílmica é baseada em cenas oferecidas para se enxergar de imediato e não para se imaginar paulatinamente. Neste sentido, o livro tem como tarefa a narração do mundo, enquanto o filme nos coloca diante desse mundo, organizado de acordo com as tomadas das cenas.

3.4.1 O cinema na literatura

Assim como o cineasta pode inspirar-se em uma história literária, muitas delas já possuiriam, em suas estruturas narrativas, aspectos da linguagem cinematográfica, podendo perfeitamente ser transpostos para a tela. Eco (2002), por exemplo, sugere a literatura como a fornecedora de suas técnicas ao cinema, e não o contrário:

Não venham me dizer que um escritor do século XIX [fazendo referência ao autor italiano Alessandro Manzoni] desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção. (p. 77).

Porém, livres de questionamentos acerca da origem dessas técnicas o fato é que, possuindo uma memória de imagens, movimentos e sons, características atribuídas à

composição filmica, certos autores contemporâneos a empregam em suas obras. Dessa forma, a estética do cinema invade a estética literária, interagindo com ela.

Essa influência do fazer cinematográfico sobre o fazer literário pode ser notada no romance *Falling Man* (2007). Don DeLillo utiliza na obra um estilo que rompe com a maneira tradicional de escrever. Há cortes repentinos, as cenas mudam rapidamente como na linguagem cinematográfica americana, imprimindo dinamicidade à narrativa e simbolizando o ritmo tenso e acelerado da sociedade atual. Em alguns trechos da narrativa, predomina uma visão mesclada de fatos e sensações, por meio de frases ou diálogos curtos. Sua forma de narrar assemelha-se ao processo de decomposição de um filme, com sequências e cenas em planos, parecendo ter sido escrita com a descrição dos *travellings* (deslocamento da câmera).

Pontuado de digressões, o romance apresenta mudanças de cenários, de espaço e de tempo, mudando o ambiente e quebrando a linearidade, acentuando a ideia das técnicas de filmagem, sugerindo o trabalho da câmera.

Outro aspecto revelador da influência dos códigos cinematográficos na escrita no romance de DeLillo é a sonorização de partes do texto, por meio de cenas que suscitam nossa imaginação e nossos sentidos audiovisuais. Essa dimensão sonora, estratégia particularmente filmica, reforça o diálogo entre literatura e cinema, incorporando ao universo romanesco a linguagem do cinema, valorizando, mais uma vez, as apropriações recíprocas de ambos.

Além do uso de *flashbacks*, comuns na linguagem literária, como forma de resgatar o passado, o autor utiliza o *flashforward*, recurso utilizado na linguagem cinematográfica, consistindo na interrupção da sequência cronológica, mostrando eventos ocorridos em um momento futuro ao que está na corrente apresentação da história. No cinema, essas montagens instauram a descontinuidade da apreensão da realidade, por meio de saltos e rupturas espaciais e temporais, marcando a intervenção do cineasta na reorganização das aparências. No romance, são recursos que dão mais dinamismo à obra e essa sucessão rápida de detalhes, quebrando a linearidade do texto, exige do leitor uma maior rapidez de raciocínio na percepção e compreensão da história narrada.

Portanto, todas essas estratégias concorrem para reforçar a memória filmica presente na narrativa de DeLillo, absorvendo, por vezes, as formas de construção do cinema.

Desse modo, tanto o cinema pode privilegiar a narratividade, como muitas estruturas narrativas carregam propriedades cinematográficas. Constatada a possibilidade de aproximação entre o texto narrativo filmico e o narrativo literário, por ambos veicularem uma história manipulada por uma entidade narradora, combinando personagens e ações num determinado espaço e tempo, literatura e cinema se complementam.

CAPÍTULO 4

REAVALIANDO A HISTÓRIA EM *FALLING MAN*

4.1 Don DeLillo

O escritor, dramaturgo e ensaísta norte-americano Don DeLillo, filho de imigrantes italianos, nasceu no Bronx, Nova York, em 20 de novembro de 1936. Seus trabalhos retratam os ícones, obsessões, paranoias e conspirações da cultura americana, cujos personagens são produtos da sociedade de consumo e dos meios de comunicação em massa, muitas vezes emocionalmente instáveis, refletindo o progresso da fragmentação da sociedade. Considerado um dos mais conceituados romancistas norte-americanos contemporâneos, é renomado por sua postura crítica e seu projeto literário de revisão do passado.

Conforme ressalta Frank Lentricchia (1994), DeLillo destaca-se entre os autores “que inventam a fim de intervir; cujo trabalho é um tipo de anatomia, uma tentativa de representar sua cultura em sua totalidade; e que desejam levar os leitores à crença de que a forma e o destino de sua cultura dita a forma e o destino da pessoa.”¹ (p. 2, tradução nossa). Essas características o distinguem, portanto, como um autor cuja escrita possui um caráter heterogêneo de incorporação da cultura popular, despreocupado em seguir tendências, não se reduzindo apenas em retratar questões regionais, mas analisando minuciosamente todos os aspectos da sociedade pós-moderna. Seus romances “respiram um tipo de essência histórica” capturando “movimentos ou sentimentos no ar e a cultura ao nosso redor.”² (AARON, 1994, p. 81, tradução nossa).

DeLillo é visto, por muitos críticos, como uma pessoa reclusa, embora ele discorde disso. Em entrevista concedida a Thomas LeClair (2005), o autor afirma que “as pessoas querem acreditar nisso porque isso satisfaz alguma concepção romântica do que é ser um escritor dedicado e como ele deveria viver.”³ (p. vii, tradução nossa).

Ainda questionado por LeClair quanto ao fato de evitar dar entrevistas e fazer comentários sobre suas obras, DeLillo responde, parafraseando James Joyce:

¹ Do original: “*who invent in order to intervene; whose work is a kind of anatomy, an effort to represent their culture in its totality; and who desire to move readers to the view that the shape and fate of their culture dictates the shape and fate of the self.*”

² Do original: “*breathe a kind of historical essence*”; “*movements or feelings in the air and the culture around us.*”

³ Do original: “*People want to believe this because it satisfies some romantic conception of what a dedicated writer is and how he ought to live.*”

Silêncio, exílio, astúcia, e assim por diante. É da minha natureza manter-me calado acerca de muitas coisas. Até mesmo sobre as ideias em meu trabalho. Quando você tenta decodificar algo que você escreveu, você o deprecia de certa forma. Foi criado como um mistério, em parte. [...] Se você consegue ser franco e incisivo em relação a esta sua invenção, é quase como se você estivesse dizendo que ela não foi completamente necessária. ⁴ (2005, p. 4, tradução nossa).

Como podemos depreender, trata-se de uma tarefa difícil para um autor falar sobre as ideias ou temas com os quais um escritor reestrutura uma determinada realidade, tornando-o, portanto, impossibilitado de comentar seus trabalhos. Dessa forma, ele prefere “escrever [seus] livros privadamente e então colocá-los no mundo para descobrirem sua própria vida pública.” ⁵ (DeCURTIS, 1994, p. 46). Essa assertiva remete-nos, imediatamente, às palavras de Umberto Eco (1985), completando a opinião de DeLillo: “Um narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina para gerar interpretações.” (p. 8).

Comprometido com a arte de escrever por meio de uma escrita questionadora das coordenadas tradicionais da ficção e não-ficção, DeLillo declara:

O que a escrita significa para mim é tentar fazer uma linguagem interessante, clara e bonita. Aprimorar sentenças e ritmos provavelmente é a coisa mais satisfatória que eu faço como escritor. Acho que, depois de certo tempo, um escritor começa a se conhecer por meio de sua linguagem. Ele enxerga alguém ou algo refletido nessas construções. Com o passar dos anos, o escritor pode modelar-se como um ser humano por meio da linguagem que ele usa. Penso que a linguagem escrita, a ficção, tem essa profundidade. Ele não apenas se vê, mas começa a fazer-se ou refazer-se. Certamente, esse é um território misterioso e subjetivo. Escrever também significa avançar a arte. ⁶ (LeCLAIR, 2005, p. 6-7, tradução nossa).

⁴ Do original: “*Silence, exile, cunning, and so on. It’s my nature to keep quiet about most things. Even the ideas in my work. When you try to unravel something you’ve written, you belittle it in a way. It was created as a mystery, in part. [...] If you are able to be straightforward and penetrating about this invention of yours, it’s almost as though you are saying it wasn’t altogether necessary.*”

⁵ Do original: “*write my books in private and then send them out into the world to discover their own public life.*”

⁶ Do original: “*What writing means to me is trying to make interesting, clear, beautiful language. Working at sentences and rhythms is probably the most satisfying thing I do as a writer. I think after a while a writer can begin to know himself through his language. He sees someone or something reflected back at him from these constructions. Over the years it’s possible for a writer to shape himself as a human being through the language he uses. I think written language, fiction, goes that deep. He not only sees himself but begins to make himself or remake himself. Of course, this is mysterious and subjective territory. Writing also means trying to advance the art.*”

De forma brilhante, o autor dá ritmo e adentra o território da nossa imaginação, abordando os atentados de 11 de setembro no romance *Falling Man* (2007), concebido a partir de imagens da catástrofe, as quais, combinadas, reavivam a proximidade entre a arte e o terror.

É importante ressaltar, primeiramente, a preocupação do autor com questões relacionadas ao terrorismo iminente. O autor já havia abordado o tema antes, em outros textos como, por exemplo, em *Mao II* (1997). No romance, DeLillo reflete sobre o estranho laço ligando romancistas e terroristas, manifestado nas palavras da personagem Bill Gray, que luta com a perda de sua voz artística:

Anos atrás eu costumava pensar que era possível para um romancista alterar a vida interna da cultura. Agora os fabricantes de armas e de bombas tomaram esse território. Eles fazem ataques aéreos sobre a consciência humana. **É o que os escritores costumavam fazer antes de ser incorporados.** (1997, p. 51, grifo nosso).

Ademais, em *Players* (1977), o casal de protagonistas se envolve com terroristas e em *The Names* (1982), DeLillo narra o fanatismo religioso no Oriente Médio, notícias de crimes ritualistas e o terrorismo.

O autor também publicou um ensaio na *Harper's Magazine*, em dezembro de 2001, intitulado *In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September*, no qual antecipa alguns temas tratados em *Falling Man* e resgata a memória dos atentados, tentando buscar explicações para o acontecimento funesto. Para DeLillo, “há alguma coisa vazia no céu. O escritor tenta dar memória, afeto e significado àquele espaço uivante.”⁷ (2001, p. 39, tradução nossa).

Em um de seus ensaios para a revista *The New York Times*, intitulado *The Power of History*, DeLillo afirma considerar-se “um escritor que tem, costumeiramente, buscado seus temas no presente mais ou menos imediato”⁸, pois, para ele “a ficção é sobre coisas revividas. É a nossa segunda chance.”⁹ (1997, p. 62-63, tradução nossa). Assim, consagra-se como um escritor pautando-se na análise do momento presente, ocupado em “reviver” os momentos históricos do passado, concedendo-nos uma “segunda chance” para reavaliá-los.

⁷ Do original: “there’s something empty in the sky. The writer tries to give memory, tenderness, and meaning to all that howling space.”

⁸ Do original: “a writer who has customarily searched out his subjects in the more or less immediate present.”

⁹ Do original: “fiction is about reliving things. It is our second chance.”

Concernente a esse resgate da História, pela Literatura, DeLillo tece o seguinte comentário:

Eu acho que a ficção resgata a história de suas confusões. Ela consegue fazer isso de maneira um tanto superficial, preenchendo os espaços em branco. Mas pode também operar de modo mais profundo: fornecendo o equilíbrio e o ritmo que nós não vivenciamos em nossas vidas diárias, em nossas vidas reais. Assim, o romance que aborda a história pode também operar fora dela. – corrigindo, esclarecendo e, talvez o mais importante de tudo, encontrando ritmos e simetrias que nós simplesmente não encontramos em nenhum outro lugar.¹⁰ (DeCurtis, 1994, p. 56, tradução nossa).

Dessa forma, o romance *Falling Man* permite-nos fazer uma releitura dos atentados de 11 de setembro, um passado que deve ser posto em debate para podermos problematizar o discurso histórico oficial.

4.2 O texto literário em foco: *Falling Man*

A personagem principal de *Falling Man* é o advogado Keith Neudecker, de 39 anos. Ele trabalhava no *World Trade Center* na manhã dos atentados e, embora tenha conseguido escapar da morte, não ficará livre do trauma que ocupará sua vida a partir daquele dia.

O romance discute os conflitos vividos por Keith, a volta para a casa junto ao filho e à ex-mulher (Lianne) e seu rápido *affair* com Florence Givens (também sobrevivente do WTC e proprietária da pasta carregada por ele ao sair de uma das torres), assuntos como o mal de Alzheimer, a crença/descrença em Deus, entre outros. O texto evoca os momentos cruéis nas torres em chamas, com pessoas pulando das janelas, simbolizadas pela personagem do Homem em Queda, um artista performático que se joga de prédios e pontes, preso por um cinto de segurança. A obra descreve, ainda, o cotidiano dos terroristas, do plano de ataque, em Hamburgo, passando pelas aulas de pilotagem na Flórida até o choque contra os prédios.

Na obra de DeLillo, a ponte entre Literatura e História encontra-se presente por meio de Keith (um homem comum, representando as milhares de pessoas que foram vítimas do ataque de 11 de setembro) e o terrorista Mohamed el-Amir el-Sayed Atta, suposto membro da Al-Qaeda.

¹⁰ Do original: “I think fiction rescues history from its confusions. It can do this in the somewhat superficial way of filling blank spaces. But it also can operate in a deeper way: providing the balance and rhythm we don’t experience in our daily lives, in our real lives. So the novel which is within history can also operate outside it – correcting, clearing up and, perhaps most important of all, finding rhythms and symmetries that we simply don’t encounter elsewhere.”

Assim, o romance aborda não somente os relatos de sobreviventes do ataque, mas também examina a vida dos agentes nas células terroristas, tornando possível uma avaliação do episódio a partir do ponto de vista do Outro.

A obra é estruturada em três partes, subdivididas em capítulos sintéticos e a justaposição de períodos curtos e longos oferece dinamismo ao romance. Percebemos uma quebra da linearidade quando um capítulo começa contando uma cena, então ela é interrompida, anuncia-se uma nova e alguns capítulos depois resgata-se aquela cena anterior. Don DeLillo realiza essa incorporação/revisão da História pela Literatura de maneira fragmentada, mostrando que possuímos hoje fragmentos do passado, fragmentos de verdade (s), e não uma verdade absoluta.

Cada parte é representada por um nome: Bill Lawton, Ernst Hechinger e David Janiak. O primeiro seria o “fantasma mítico” de Bin Laden na visão das crianças, sugerindo o medo e a paranoia dos dias subsequentes aos ataques e o temor em pronunciar o nome do suposto causador daquela tragédia, “o homem que o nome dele a gente talvez até já saiba, apesar de não poder saber.”¹¹ (p. 158).

Ernst Hechinger era o nome verdadeiro de Martin Ridnour, namorado de Nina Bartos, mãe de Lianne. Ele era um ativista radical e talvez um terrorista, segundo Lianne, para quem Martin representaria a ligação entre o racional e a dúvida. Ademais, a personagem supostamente faria uma transição entre o terrorismo dos radicais Europeus e o terrorismo Islâmico. Martin talvez visse os fundamentalistas islâmicos de maneira diferente, comparando-os aos esquerdistas americanos e aos europeus dos anos 60 e 70. Essa comparação crítica revela-se no seguinte diálogo entre Nina e Lianne, enquanto falavam de Martin:

Ele acha que essas pessoas, esses jihadistas, ele acha que eles têm alguma coisa em comum com os radicais dos anos 60 e 70. Ele acha que todos fazem parte do mesmo padrão clássico. Eles têm os teóricos deles. Têm visões de fraternidade universal.¹² (p. 152).

DeLillo justapõe os terroristas de 11 de setembro com o misterioso Ridnour, ou Hechinger, destacando o terrorismo do passado e o do presente. O romance chama a atenção para a única “arte” que Martin mantém em seu apartamento: um cartaz com os rostos e nomes

¹¹ Do original: “*the man whose name maybe we all know even if some of us are not supposed to know.*” (2007, p. 153).

¹² Do original: “*He thinks these people, these jihadists, he thinks they have something in common with the radicals of the sixties and seventies. He thinks they’re all part of the same classical pattern. They have their theorists. They have their visions of world brotherhood.*” (2007, p. 147).

de 19 terroristas alemães procurados pela polícia (alusivo aos 19 membros do Baader-Meinhof, sondados por vários crimes nos anos 70). Comparando-os aos 19 terroristas responsáveis pelos ataques ao WTC e ao Pentágono, cujas fotos foram divulgadas pelo FBI, somos levados a pensar historicamente sobre as ações terroristas no mundo e suas causas e consequências.

No entanto, a ligação entre Martin e o Baader-Meinhof torna-se mais clara à luz de um conto de DeLillo, chamado *Baader-Meinhof*, publicado em abril de 2002, na revista *The New Yorker*. Nele, como em *Falling Man*, o autor salienta as ambiguidades na identidade de um terrorista. O título do conto refere-se às pinturas em preto e branco, do artista Gerhard Richter, intituladas *October 18, 1977*, baseadas em imagens do grupo Baader-Meinhof, em exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York. DeLillo chama à atenção a qualidade turva das pinturas, interpretadas como “nuances de obscuridade e medo súbito.”¹³ (2002, p. 78). As identidades das pessoas, nas fotos, são obscuras, isto é, elas poderiam ser qualquer um. Dessa forma, Martin poderia ser um terrorista, de acordo com os pensamentos de Lianne, “mas era um dos nossos [...], ou seja, ateu, ocidental, branco.”¹⁴ (2007, p. 204).

A terceira parte do livro é representada pelo nome David Janiak, identidade de um artista performático conhecido como “Falling Man”, que se joga de prédios e de pontes, preso por um cinto de segurança. Janiak remete-nos a um artista real, o fotógrafo americano Kerry Skarbakka, que desafia a morte ao protagonizar saltos de alto risco, compondo a série de fotos *Life goes on.*¹⁵ (*New York Daily News*, 2005). Essa estratégia, no romance, é uma maneira de evocar os momentos nas torres em chamas em que pessoas caíram ou foram obrigadas a pular das janelas, simbolizados pelo “Homem em Queda”. Observemos alguns trechos do livro, a respeito dessa personagem:

Havia um homem pendurado no viaduto, de cabeça para baixo. Estava de terno, uma perna dobrada, os braços paralelos ao corpo. Um cinto de segurança quase invisível emergia da calça da perna esticada e se prendia à grade ornamental do viaduto. [...]

Havia algo de terrível naquela pose estilizada, tronco e membros, sua assinatura pessoal. [...]

Havia uma certa polêmica a respeito da posição que ele assumia durante a queda, a posição adotada em seu estado suspenso. Teria sido aquela posição copiada da postura de um homem específico que foi fotografado caindo da torre norte do *World Trade Center*, caindo de cabeça, os braços junto ao

¹³ Do original: “*nuances of obscurity and pall.*” (2002, p. 78).

¹⁴ Do original: “*but he was one of ours [...], which meant godless, western, white.*” (2007, p. 195).

¹⁵ A vida continua.

corpo, uma perna dobrada, um homem captado para sempre em queda livre tendo ao fundo as colunas da torre? ¹⁶ (2007, p. 37-174-229).

Inferimos, assim, que o “Homem em Queda” seria uma alusão à imagem capturada pelo fotógrafo americano Richard Drew (Fig. 1), uma foto perturbadora que passaria a simbolizar a vulnerabilidade de uma nação considerada tão poderosa como os Estados Unidos.

Figura 1 – Homem em queda



Fonte: AP Photo/Richard Drew/FILE

¹⁶ Do original: “A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct [...].

There was something awful about the stylized pose, body and limbs, his signature stroke. [...]

There is some dispute over the issue of the position he assumed during the fall, the position he maintained in his suspended state. Was this position intended to reflect the body posture of a particular man who was photographed falling from the north tower of the World Trade Center, headfirst, arms at his sides, one leg bent, a man set forever in free fall against the looming background of the column panels in the tower?” (2007, p.33-168-221).

A identidade não revelada desse homem e a de tantas outras pessoas que também pularam da torre norte do *World Trade Center*, na fatídica manhã de 11 de setembro, parecia compor um cenário do mundo fictício, dos filmes de Hollywood.

Na tentativa de identificação do homem da foto e da história por trás dela, em 2006 foi lançado o documentário *9/11: The Falling Man*, pelo cineasta Henry Singer. O trabalho de pesquisa conduziu à identidade de pelo menos duas pessoas: Norberto Hernandez, que trabalhava no *Windows of the World*, restaurante panorâmico no 106º andar da Torre Norte (tese defendida pelo jornalista Peter Cheney), e Jonathan Briley, um engenheiro de som de 43 anos, também funcionário do restaurante (supostamente reconhecido pelo *chef* Michael Lomonaco). Exceto pela concordância de que o homem teria caído (ou pulado) do restaurante, não há, no entanto, uma posição oficial das autoridades atestando a identidade do homem naquela queda. Ademais, estima-se que 200 pessoas tenham pulado das torres, fazendo-nos indagar sobre o que nós teríamos feito, no lugar delas. Fatores como a fé das famílias das vítimas, cujo reconhecimento do homem contrariaria seus princípios religiosos (considerando o ato como suicídio) e evidências quanto ao vestuário (camisa branca sobre outra, alaranjada, e tênis na altura dos tornozelos), contribuíram para a não solução do mistério. O próprio documentário apresenta a tese, mas deixa as possibilidades em aberto, questionando se o exercício de olhar a foto e identificar quem era seria mesmo necessário.

Para compreendermos esta não aceitação da realidade, reportamo-nos às palavras do escritor e jornalista americano Tom Junod:

[...] foi, finalmente, a cena das pessoas pulando que forneceu o corretivo para aqueles que insistiam em dizer que o que testemunhavam era “como um filme,” pois isso foi um final tão inimaginável como insuportável: os americanos respondendo ao pior ataque terrorista na história do mundo com atos de heroísmo, com atos de sacrifício, com atos de generosidade, com atos de martírio, e, por uma terrível necessidade, com um prolongado ato de – se essas palavras podem aplicar-se a assassinato em massa – suicídio em massa.¹⁷ (*Esquire*, 2009, tradução nossa).

Todavia, questões referentes ao fato de todas as mortes nos ataques, com exceção das dos sequestradores, terem sido consideradas “homicídios” (em oposição a “suicídios”), também foram discutidas. Em um artigo publicado por Dennis Cauchon e Martha Moore, no

¹⁷ Do original: “[...] it was, at last, the sight of the jumpers that provided the corrective to those who insisted on saying that what they were witnessing was ‘like a movie’, for this was an ending as unimaginable as it was unbearable: Americans responding to the worst terrorist attack in the history of the world with acts of heroism, with acts of sacrifice, with acts of generosity, with acts of martyrdom, and, by terrible necessity, with one prolonged act of – if these words can be applied to mass murder – mass suicide.”

USA TODAY, em 9 de fevereiro de 2002, a história das vítimas que pularam em direção à morte é discutida:

O escritório de exames médicos de Nova York diz não classificar as pessoas que pularam rumo à morte no dia 11 de setembro como “suicidas”. Um suicida é alguém que vai ao escritório de manhã sabendo que cometerá suicídio. [...] Essas pessoas foram forçadas a sair por causa da fumaça e das chamas ou por terem sido lançadas para fora. [...] Por fim, eles não estavam escolhendo se morreriam, mas como morreriam.¹⁸ (*USA TODAY*, 2002, tradução nossa).

Assim, para muitos sobreviventes ou testemunhas dos ataques, as imagens das vítimas, em queda, ressoam como a memória mais triste daquele fatídico dia.

Dessa forma, a foto tirada por Drew não foi bem-vinda aos olhos dos cidadãos que, incrédulos ou inconformados quanto aos acontecimentos, não a compreenderam e, portanto, não a aceitaram. Esta não aceitação da tragédia parece também ser compartilhada pela personagem Justin, filho de Lianne e Keith, insistindo em fantasiar que as torres gêmeas ainda não tinham caído:

Ele estava tornando as coisas melhores do que eram, as torres ainda em pé, mas a inversão de tempo, o negrume do golpe final, o modo como o melhor se tornava pior eram elementos de um conto de fadas fracassado, assustador, mas desprovido de coerência.¹⁹ (p. 107).

O próprio Keith confessa ser difícil acreditar que o seu país tenha sido vítima de um ataque terrorista de tamanha proporção. Assistindo às cenas dos ataques, ao lado de Lianne, eles dialogam:

[...] “Ainda parece um acidente, o primeiro. Mesmo visto dessa distância toda, bem longe da coisa, sei lá quantos dias depois, eu estou parado aqui pensando que é um acidente.”
 “Porque tem que ser.”
 “Tem que ser”, disse ele.
 “O jeito que a câmera meio que demonstra surpresa.”
 “Mas só o primeiro.”
 “Só o primeiro”, ela repetiu.

¹⁸ Do original: “*The New York medical examiner’s office says it does not classify the people who fell to their deaths on Sept. 11 as ‘jumpers’. A jumper is somebody who goes to the office in the morning knowing that they will commit suicide. [...] These people were forced out by the smoke and flames or blown out. [...] Ultimately, they were choosing not whether to die but how to die.*”

¹⁹ Do original: “*He was making something better than it really was, the towers still standing, but the time reversal, the darkness of the final thrust, how better becomes worse, these were the elements of a failed fairy tale, eerie enough but without coherence.*” (2007, p. 102).

“O segundo avião, quando o segundo avião aparece”, disse ele, “todos nós já estamos um pouco mais velhos e mais escolados.”²⁰ (2007, p. 140).

Enquanto várias emissoras de TV especulavam a respeito de um suposto “acidente” contra a Torre Norte, a Torre Sul foi atingida ao vivo e em rede mundial. A partir desse momento e do ataque subsequente, a noção de um ataque terrorista contra a nação veio à tona, despertando a atenção dos órgãos de defesa do governo.

David Janiak seria um “exibicionista irresponsável ou corajoso cronista da era do terror”²¹ como sugere uma passagem do texto *Falling Man* (p. 228)? Ostensivo ou cronista da era do terror, essa metáfora poderia ser explicada por meio das palavras do narrador em *Mao II* (1997): “[...] um escritor cria um personagem como forma de revelar consciência, aumentar o fluxo dos pensamentos. É assim que respondemos ao poder e derrotamos nosso medo.”²² (p. 216). Dessa forma, o autor, ao revisitar o 11 de setembro, tomando essa cena, em particular, suscita nossa imaginação, fazendo-nos re-vivenciar o terror configurado nos atentados e o “colapso” das personagens.

Assim como a personagem do livro nunca anunciava previamente suas quedas, pois “suas performances não eram feitas para ser fotografadas.”²³ (p. 228), sendo suas fotos tiradas por pessoas ou profissionais, ao acaso, o mesmo ocorreu com a foto icônica de Drew. Foi o registro de uma cena que, banida por muitos jornais e revistas, chocou os cidadãos aterrorizados pelos acontecimentos.

A incógnita sobre a verdadeira identidade do Homem em Queda permanece, tornando sua imagem poderosa pela ausência de identificação e, por conseguinte, pela impossibilidade de dar-se nome e voz àquele horror, o real cede lugar ao imaginário.

Portanto, a simbologia da figura de Osama bin Laden, o comportamento suspeito de Martin e os atos do artista David Janiak dramatizam as incertezas, o ambiente caótico e o trauma aflorados após os atentados.

²⁰ Do original: “[...]”*It still looks like an accident, the first one. Even from this distance, way outside the thing, how many days later, I’m standing here thinking it’s an accident.*”

“*Because it has to be.*”

“*It has to be*”, he said.

“*The way the camera sort of shows surprise.*”

“*But only the first one.*”

“*Only the first*”, she said.

“*The second plane, by the time the second plane appears*”, he said, “*we’re all a little older and wiser.*” (2007, p. 135).

²¹ Do original: “*Hearthless Exhibitionist or Brave New Chronicler of the Age of Terror.*” (2007, p. 220).

²² Do original: “[...]”*a writer creates a character as a way to reveal consciousness, increase the flow of meaning. This is how we reply to power and beat back our fear.*” (1992, p. 200).

²³ Do original: “*the performance pieces were not designed to be recorded by a photographer.*” (p. 220).

Com seu estilo primoroso de resgatar a tragédia daquela fatídica manhã, DeLillo mostra uma vida pós-11 de setembro desajustada e sem sentido.

Objetivando descrever os eventos de maneira mais profunda, revelando aspectos não aparentes, detalhes inerentes a questões existenciais são transportados para os diálogos, construídos e muitas vezes entrecortados pelas divagações das personagens.

O autor exhibe a catástrofe como fato importante na reconfiguração da paisagem emocional e da reflexão sobre o mundo contemporâneo, não só para os Estados Unidos, mas para o mundo em geral, logo no início do romance: "Não era mais uma rua e sim um mundo, um tempo e um espaço de cinzas caindo e quase noite."²⁴ (2007, p. 7). Seria um anúncio de que tudo deve ser repensado, não somente em um nível geopolítico, mas também no pessoal.

4.2.1 Rastros de enfermidades turvando o futuro

Nesse espaço de fumaça e cinzas estaria escondida uma ameaça à saúde dos sobreviventes aos ataques. Vítimas dos efeitos do 11 de setembro foram afetadas de alguma forma pela poeira tóxica deixada pela tragédia. Algumas partes do texto descrevem com bastante propriedade as cenas de uma cidade devastada e as possíveis consequências dessa tragédia:

Corriam e caíam, alguns confusos e desajeitados, escombros despencando ao redor, e havia gente se abrigando embaixo dos carros. [...]. Fumaça e cinzas se espalhavam pelas ruas e viravam as esquinas, surgiam de repente nas esquinas, marés sísmicas de fumaça, com papel de escritório em vôo rasante, folhas padronizadas de bordas cortantes, deslizando, em disparada, coisas sobrenaturais na escuridão matinal.

Eles corriam e então paravam, alguns, e ficavam a oscilar, tentando respirar o ar escaldante [...].

Nos lugares onde isso acontece, os sobreviventes, as pessoas que estavam perto e ficam feridas, às vezes, meses depois, aparecem uns calombos nelas, por falta de termo melhor, e aí vão ver e descobrem que a causa é fragmentos, fragmentos mínimos do corpo do terrorista suicida. [...] Chamam isso de estilhaço orgânico. [...]

As ruas e os carros estavam cobertos de cinza [...]. Os mortos estavam por toda parte, no ar, nos escombros, nos telhados, nas brisas que vinham do rio. Eles desciam com as cinzas e choviam nas janelas de toda a rua, sobre seu cabelo e suas roupas. [...]

"Alguém disse: asma. Agora que estou falando, a coisa está voltando um pouco. Asma, asma."²⁵ (2007, p. 7-8-19-28-59).

²⁴ Do original: "It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night." (2007, p. 3).

²⁵ Do original: They ran and fell, some of them, confused and ungainly, with debris coming down around them, and there were people taking shelter under cars. [...] Smoke and ash came rolling down streets and turning

O autor parece antever a emergência da situação delicada frente aos impactos ambientais e de saúde posteriores aos atentados.

Esse perigo iminente fora explorado com bastante rigor pelo jornalista e escritor Anthony DePalma em seu texto no jornal *O Estado de S. Paulo*, intitulado “Poeira que Nova York ainda não sacudiu”, para quem a poeira pós-11 de setembro tornou-se “uma metáfora da cegueira que desceu sobre a cidade, obscurecendo a realidade e confundindo decisões que mais tarde seriam lamentadas.” (2010, p. J4). Ainda não se sabe o que essa mistura tóxica de pó e cinzas causou ao ser inalada pela população em geral. Segundo DePalma, nessa “névoa de incertezas” há “um sem número de relatos dolorosos de homens e mulheres que realmente agiram como heróis para depois serem emudecidos por doenças que eles não podem explicar.” (2010, p. J4).

Fica evidente, portanto, a pertinência das abordagens do romance de DeLillo em relação ao tema de uma realidade histórica. Por meio de cenas catastróficas das ruínas do terror elencadas pelo autor podemos enxergar e experienciar os acontecimentos, fazendo uma releitura dos episódios e dos riscos representados pelos escombros cobertos de poeira cinzenta.

4.2.2 Uma linguagem fragmentada

Don DeLillo também utiliza, na obra *Falling Man*, um estilo que difere da maneira tradicional de escrever, conforme já mencionado. As cenas são cortadas, repentinamente, como se fossem *flashes*, característica comum na linguagem cinematográfica. Essa estratégia de narrar pode ser observada também em uma mesma cena, na passagem de Lianne, na cama, simbolizando os pensamentos vindos “do nada”, *flashes* antes do sono:

corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning.

They ran and then they stopped, some of them, standing there swaying, trying to draw breath out of the burning air [...].

In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes months later, they develop bumps, for lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber's body.[...] They call this organic shrapnel. [...]

The streets and cars were surfaced in ash [...]. The dead were everywhere, in the air, in the rubble, on rooftops nearby, in the breezes that carried from the river. They were settled in ash and drizzled on windows all along the streets, in his hair and on his clothes. [...]

“Someone said, Asthma. Now that I'm talking, it's coming back a little bit. Asthma, asthma.” (2007, p. 3-4-16-24-25-55).

“Bater à porta. Falar do barulho. Não chamar de música, e sim de barulho.”
 “São eles que pensam igual, falam igual, comem a mesma comida na mesma hora.”
 “Ela precisava dormir agora. Precisava parar o barulho em sua cabeça e virar para o lado direito, o lado do marido, e respirar o ar dele e dormir o sono dele.”
 “Elena era gerente de um escritório ou de um restaurante [...]”
 “Gostava da barba dele, ele ficava bem de barba [...]”
 “As pessoas diziam: ir embora da cidade? Por quê? Ir para onde?”
 “Faça isso, bata à porta. Adote uma postura.”²⁶ (2007, p. 73-74).

A narrativa é composta de alguns trechos que mesclam fatos, estímulos interiores mobilizando afetos e emoções, usando frases ou diálogos curtos para dar mais dinamismo à obra. Os *flashbacks* e *flashforwards* imprimem movimento ao texto, quebrando a sua linearidade.

Aliados aos movimentos, o autor acrescenta à mensagem, ritmos e sons, trabalhando as frases e transmitindo um caráter de autoridade na arte das palavras, conforme ele mesmo admitiu a LeClair. Destaquemos uma parte da narrativa:

Ele não sabia direito o que o havia despertado. Continuava deitado na escuridão, de olhos abertos, pensando. Então começou a ouvir, na escada e no corredor, vindo de algum andar mais baixo, música, e começou a prestar atenção, bongôs e instrumentos de corda e um coral de vozes nas paredes, mas baixinho, vozes aparentemente distantes, do outro lado de um vale, era o que parecia, homens rezando, vozes em coro em louvor a Deus.
 Allah-uu Allah-uu Allah-uu.²⁷ (2007, p. 42).

Uma outra passagem do texto que consegue transmitir, de forma particular, a devastação e o ambiente fétido após os atentados, conduzindo-nos a experimentar a realidade da tragédia, é a vivenciada por Keith ao tentar retornar ao apartamento onde morava antes dos eventos de 11 de setembro:

²⁶ Do original: “Knock on the door. Mention the noise. Don’t call it music, call it noise.”; “They are the ones who think alike, talk alike, eat the same food at the same time.”; “She needed to sleep now. She needed to stop the noise in her head and turn on her right side, toward her husband, and breathe his air and sleep his sleep.”; “Elena was either an office manager or a restaurant manager [...]”; “She liked his facial hair, the hair was okay [...]”; They said, Leave the city? For what? To go where?; “ Do this. Knock on the door. Adopt a posture.” (2007, p. 68-69).

²⁷ Do original: “He wasn’t sure what it was that woke him up. He lay there, eyes open, thinking into the dark. Then he began to hear it, out on the stairs and along the hall, coming from a lower floor somewhere, music, as he listened carefully now, hand drums and stringed instruments and massed voices in the walls, but soft, but seemingly far off, on the other side of the valley, it seemed, men in chanted prayer, voices in chorus in praise of God.

Allah-uu Allah-uu Allah-uu.” (2007, p. 38).

Ele caminhava devagar, protegendo-se de algo que não conseguia identificar. Tudo estava cinzento, tudo mole e morto, fachadas de lojas por trás de corrediças de ferro corrugado, uma cidade em outro lugar, em estado de sítio permanente, e um fedor no ar que penetrava a pele.²⁸ (2007, p. 28).

DeLillo, desse modo, tenta transportar-nos para as cenas da catástrofe, por meio da descrição das ruínas e, principalmente, pela indução de sensações que despertam nossa percepção olfativa. É como se estivéssemos no local em que se encontrava a personagem, experimentando o mesmo olhar, o mesmo cheiro de corpos queimados cobrindo a atmosfera da ilha de Manhattan.

No romance, contado a partir da perspectiva de terceira pessoa, o uso exaustivo de pronomes, principalmente no começo de grande parte dos capítulos, deixa os leitores confusos por algum tempo, antes de o narrador dar nome aos personagens, como acontece no caso de Keith e Lianne. Vejamos alguns exemplos:

Ele caminhava rumo ao norte por entre escombros e lama e havia gente correndo com uma toalha no rosto ou com o paletó cobrindo a cabeça.[...]

Ele estava de terno e levava uma pasta. [...]

Ela largava um livro ou revista e uma pequena pausa se instaurava em torno deles. [...]

Ele assinou um documento, depois outro. [...]

Ele entrou no parque pelo Portão dos Engenheiros, onde as pessoas que iam correr faziam alongamento antes de pegar a pista. [...]

Quando **ele** apareceu à porta não era possível, um homem saído de uma tempestade de cinzas, todo sangue e escombros, fedendo a matéria queimada, com brilhos minúsculos de estilhaço de vidro no rosto.²⁹ (2007, p. 7-11-18-55-91, grifo nosso).

Desse modo, as estratégias narrativas requerem dos leitores uma postura mais ativa diante do texto, permitindo-lhes experimentar ou reviver, por meio do romance, um acontecimento de repercussão mundial. Assim, quaisquer pessoas poderiam ter vivido os acontecimentos, sendo, dessa forma, representadas pelos pronomes.

²⁸ *Do original: "He walked slowly, watching for something he could not identify. Everything was gray, it was limp and failed, storefronts behind corrugated steel shutters, a city somewhere else, under permanent siege, and a stink in the air that infiltrated the skin."* (2007, p. 24-25).

²⁹ *Do original: "He was walking North through Rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads. [...]. He wore a suit and carried a briefcase [...]. She'd put down a book or magazine and a small pause settled around them. [...]."*

He signed a document, then another. [...]

He entered the park at the Engineers' Gate, where runners stretched and bent before going out on the track [...]. When he appeared at the door it was not possible, a man come out of an ash storm, all blood and slag, reeking of burnt matter, with pinpoint glints of slivered glass in his face." (2007, p. 3-7-15-51-87).

Se observarmos uma foto real de um homem no meio dos escombros do 11 de setembro, carregando uma pasta na mão, coberto de poeira e cinzas (Fig. 2), poderíamos associá-lo a Keith, personagem do romance. Vejamos a foto:

Figura 2 - Homem no meio dos escombros das Torres Gêmeas, em 11 de setembro de 2001



Fonte: Stan Horita/AP

Portanto, Keith ou o “He” do romance, representaria as milhares de pessoas que, como o homem da foto, vivenciaram a tragédia em meio à paisagem devastada de Manhattan após a queda das torres.

4.2.3 Memórias do passado: aprendendo a viver “o dia seguinte”

Como um indício de fuga, em momentos de autorreflexão na sua vida em transição, Keith, em *Falling Man*, parece querer distanciar-se das memórias do 11 de setembro:

Agora ele dá por si mergulhando em períodos de reflexão, pensando não em unidades claras, nítidas e interligadas, porém apenas absorvendo o que aparece, retirando coisas do tempo e da memória e colocando-as em algum

espaço na penumbra onde ele guarda sua experiência acumulada.³⁰ (2007, p. 71).

Representando a absoluta falta de perspectiva do indivíduo comum presente ao caos da tragédia, Keith também luta contra o fato de ter sobrevivido e com o sentimento de impotência assolando seus pensamentos, talvez pela incapacidade de lidar com a culpa de não ter conseguido salvar seu amigo Rumsey. Assim, a personagem refugia-se nos cassinos de Las Vegas, jogando pôquer. Vejamos algumas passagens do texto:

Consultou o relógio mais uma vez. Sabia a hora e o dia da semana e ficou pensando quando seria que esses dados começariam a parecer irrelevantes.[...]

O dinheiro era importante, mas nem tanto. O jogo era importante, o contato com o feltro do tampo da mesa, o modo como o carteador queimava a primeira carta e dava a segunda. Ele não jogava pelo dinheiro. Jogava pelas fichas. O valor de cada ficha tinha um significado vago. [...] Havia um homem rindo na extremidade oposta da sala. **Era fato que um dia todos eles estariam mortos.** [...]

A questão era a **invalidação**. Nada mais era importante. [...] Estava vivendo os dias seguintes, e agora os anos, mil sonhos conturbados, o homem encurralado, os membros imóveis, o sonho da paralisia, o homem sufocando, o sonho da asfixia, o sonho da **impotência**.³¹ (2007, p. 198 -237-239, grifo nosso).

Dessa forma, abrigando-se no mundo dos torneios de pôquer, por razões um tanto obscuras, talvez para ele mesmo, Keith tentava “viver os dias seguintes”. E durante um passeio de carro, observando, ao longe, as luzes da cidade de Las Vegas, o advogado tem uma espécie de epifania:

Perguntou-se por que jamais havia se dado conta de que estava sempre no meio de uma coisa assim, **mais ou menos vivendo**. [...] Não percebera até agora, contemplando aquela imensa faixa de neon tremeluzindo no deserto, como era estranha a vida que estava levando. Mas só vista dali, àquela

³⁰ Do original: “Now he finds himself drifting into spells of reflection, thinking not in clear units, hard and linked, but only absorbing what comes, drawing things out of time and memory and into some dim space that bears his collected experience.” (2007, p. 66).

³¹ Do original: “He checked his watch again. He knew time and day of week and wondered when such scraps of data would begin to feel disposable. [...] The money mattered but not so much. The game mattered, the touch of felt beneath the hands, the way the dealer burnt one card, dealt the next. He wasn’t playing for the money. He was playing for the chips. The value of each chip had only hazy meaning. [...] There was the laughing man at the far end of the room. There was the fact that they would all be dead one day. [...] The point was one of invalidation. Nothing else pertained. [...] These were the days after and now the years, a thousand heaving dreams, the trapped man, the fixed limbs, the dream of paralysis, the gasping man, the dream of asphyxiation, the dream of helplessness.” (2007, p. 189-228-230).

distância. Lá, no meio da coisa, bem perto, entre os olhos apertados ao redor da mesa, não havia nada que não fosse normal.³² (2007, p. 235, grifo nosso).

Assim, a percepção de Keith de que sua vida solitária no circuito dos jogos, estranha quando vista do lado de fora, havia se tornado normal para ele é, por dedução, o reconhecimento de ele não conseguir, depois de tudo, converter-se em “alguém claramente definido, marido e pai, por fim, ocupando um espaço em três dimensões tal como seus pais.”³³ (2007, p. 163).

Podemos, ainda, fazer uma outra leitura quanto ao fato de Keith refugiar-se nos cassinos. DeLillo estabelece uma conexão metafórica entre o jogo e a violência, em *Falling Man*. Keith não jogava para ganhar dinheiro, mas para conquistar uma identidade de “assassino/vencedor”, e não de perdedor. E Lianne reconhecia a necessidade dele de adotar uma postura violenta, conforme podemos observar em um diálogo entre os dois:

“Eu sei o que você quer. Não é exatamente vontade de desaparecer. Tem uma coisa que causa isso. O desaparecimento é a consequência. Ou talvez o castigo.” [...] “Você quer matar alguém”, ela disse. “Você quer fazer isso já há algum tempo”, ela prosseguiu. “Não sei como a coisa funciona, como é que você se sente. Mas é uma coisa que você leva dentro de você.” Ela sabia que havia algo que precisava ser satisfeito, uma questão a ser resolvida por completo, e achava que era isso que estava por trás da inquietação dele. “Pena eu não poder entrar pro exército. Passei da idade”, disse ele. “senão eu podia matar sem nenhum problema e depois voltar para casa e a família.”³⁴ (2007, p. 222).

Keith, dessa forma, procura uma resolução violenta contra o seu sentimento de impotência e desamparo, exacerbando a sua necessidade de “matar”, de alguma forma. E, ganhando no jogo, ele estaria, metaforicamente, “matando” os seus adversários. Essa ideia

³² Do original: “He wondered why he’d never thought of himself in the middle of such a thing, living here more or less. [...] He hadn’t known until now, looking at that vast band of trembling desert neon, how strange a life he was living. But only from here, out away from it. In the thing itself, down close, in the tight eyes around the table, there was nothing that was not normal.” (2007, p. 226-227).

³³ Do original: “someone of clear and distinct definition, husband and father, finally, occupying a room in three dimensions in the manner of his parents.” (2007, p. 157).

³⁴ Do original: “I know what you want. It’s not exactly a wish to disappear. It’s the thing that leads to that. Disappearing is the consequence. Or maybe it’s the punishment.” [...] “You want to kill somebody,” she said. “You’ve wanted this for some time,” she said. “I don’t know how it works or how it feels. But it’s a thing you carry with you.”

She knew there was something that had to be satisfied, a matter discharged in full, and she thought this was at the heart of his restlessness.

“Too bad I can’t join the army. Too old,” he said, “or I could kill without penalty and then come home and be a family.” (2007, p.214).

torna-se clara em uma passagem do texto, em que Keith assiste a uma partida de pôquer na televisão, ao lado de seu filho:

Estendeu o braço e bateu na cabeça de Justin, como quem bate uma porta, para que ele prestasse atenção numa revelação prestes a surgir quando a câmera se aproximava das cartas fechadas de um jogador que já estava morto e não sabia.

“**Esse aí está morto**”, disse ao filho.³⁵ (2007, p. 122, grifo nosso).

Don DeLillo reitera mais uma vez, por meio dessa personagem, a desordem permanente de um momento histórico embalado pelo terror. O autor aborda a perturbação das mentes pós-11 de setembro, que causou nas pessoas um desejo e uma urgência de autoexílio.

Outra observação importante é o breve relacionamento mantido por Keith e Florence, esta também sobrevivente dos ataques. Os encontros com ela permitiam-lhe reviver os momentos de angústia na torre em chamas. Somente aquela mulher poderia entender e compartilhar com ele todo o sofrimento da fatídica manhã de setembro. Isso pode ser observado nos seguintes trechos:

Ela queria lhe contar tudo. Isso estava claro para ele. Talvez tivesse esquecido que ele também estava lá, na torre, ou talvez fosse justamente por isso que era preciso lhe contar tudo. Ele sabia que ela ainda não havia falado sobre essas coisas, de um modo tão intenso, com mais ninguém. [...]

Ela estava relatando tudo outra vez e ele se dispunha a ouvir outra vez. Ele a ouvia com atenção, reparando em cada detalhe, tentando localizar-se na multidão. [...]

Ela falava sobre a torre, recapitulando tudo, de modo claustrofóbico, a fumaça, o amontoado de corpos, e ele compreendia que podiam falar sobre essas coisas apenas um com o outro, com os detalhes mais minuciosos e tediosos, mas nunca seria tedioso nem excessivamente minucioso, porque estava dentro deles agora e porque ele precisava ouvir o que havia perdido nos meandros da memória. Esse era o tom do delírio deles, a realidade atônita que haviam vivenciado juntos na escada, na espiral profunda de homens e mulheres a descer.³⁶ (2007, p. 60-63-95).

³⁵ Do original: “*He reached over and knocked on Justin’s head, knock knock, to alert him to a revelation in the making as the camera located the hole cards of a player who didn’t know he was dead. ‘He’s dead,’ he told his son.*” (2007, p. 117-118).

³⁶ Do original: “*She wanted to tell him everything. This was clear to him. Maybe she’d forgotten he was there, in the tower, or maybe he was the one she needed to tell for precisely that reason. He knew she hadn’t talked about this, not so intensely, to anyone else [...]* She was going through it again and he was ready to listen again. He listened carefully, noting every detail, trying to find himself in the crowd [...] She talked about the tower, going over it again, claustrophobically, the smoke, the fold of bodies, and he understood that they could talk about these things only with each other, in minute and dullest detail, but it would never be dull or too detailed because it was inside them now and because he needed to hear what he’d lost in the tracings of memory. This was their pitch of delirium, the dazed reality they’d shared in the stairwells, the deep shafts of spiraling men and women.” (2007, p. 55-59-90-91).

Essa relação de compartilhamento das memórias da tragédia evidencia-se em uma passagem específica do romance. Quando Keith encontra-se com Florence, no departamento de colchões da *Macy's*, onde há clientes testando as camas, pulando sobre elas e caindo de costas, o momento é descrito, sugestivamente, como “um encontro amoroso sem cochichos nem toques, em meio a **desconhecidos que caíam**.”³⁷ (2007, p. 138, grifo nosso). Assim, o silêncio dos amantes e o fato de eles estarem juntos por terem presenciado a mesma catástrofe conduzem à imaginação de que, mesmo as “quedas” inocentes das pessoas, sobre colchões, remetiam às lembranças do 11 de setembro. Ademais, uma “queda” (palavra repetida diversas vezes no romance, com múltiplos significados), nunca mais seria “simplesmente uma queda”, após os atentados. Existia algo implícito nos termos *coming down, fall, falling, fallen*, denotando não apenas a queda das torres, mas alguma coisa silenciada pelos abalos do “instante fugaz que transportou vidas e histórias, de todos, para algum lugar distante, muito além das torres.”³⁸ (2007, p. 139).

Porém, quando o caso com a amante termina, Keith procura refúgio no pôquer, jogo que ele costumava compartilhar com Rumsey, seu amigo morto na tragédia. Desse modo, ambos Florence e Rumsey eram sua conexão com a morte e com o que ele dividiu com eles na ocasião da tragédia. Essa postura de Keith refletiria a distorção do mundo e seus valores para os sobreviventes aos atentados, devido à memória traumática causada pelo choque: “Antes Keith queria mais do mundo do que havia tempo e meios para adquirir. Agora não queria mais isso, fosse o que fosse o que ele queria antes, em termos reais, coisas reais [...]”³⁹ (2007, p. 133).

DeLillo, ao oferecer ao leitor uma importante observação das reações humanas aos ataques terroristas, mostra-nos como os acontecimentos transformaram a vida de todos: há a instauração de uma nova realidade de angústia e incerteza e o surgimento de intolerância a assuntos concernentes ao mundo islâmico. Essa incomplacência é exposta pela personagem Lianne, ao irritar-se com as atitudes de uma vizinha:

“[...] ela descia a escada e ouvia um certo tipo de música, uma espécie de lamento, alaúde e pandeiros e vozes em melopéia às vezes, vindo do apartamento do segundo andar, o mesmo CD, ela pensou, repetido vez por vez, e aquilo estava começando a irritá-la. [...] Uma mulher chamada Elena morava naquele apartamento. [...] O que ela estava ouvindo pertencia a uma

³⁷ Do original: “*a tryst without whisper or touch, set among strangers falling down.*” (2007, p. 133).

³⁸ Do original: “*fleeting sprint that carried lives and histories, everyone's, into some other distance, out beyond the towers.*” (2007, p. 134).

³⁹ Do original: “*Keith used to want more of the world than there was time and means to acquire. He didn't want this anymore, whatever it was he'd wanted, in real terms, real things [...]*” (2007, p. 128).

tradição diferente, do Oriente Médio, Norte da África, canções beduínas, talvez, ou danças **sufistas**, e ela pensou em bater à porta e dizer alguma coisa. [...] Perguntar-lhe aonde ela [Elena] queria chegar. Assumir uma postura. Isso por si só é retaliação. Perguntar por que ela está ouvindo exatamente esse tipo de música num momento tão delicado. [...] Por fim ela foi obrigada a fazer o que fez, bater à porta, com força, e esperar que Elena viesse abrir, enquanto as vozes tremiam lá dentro, mulheres num coro suave, **cantando em árabe**. [...]

Ela torceu a mão aberta no rosto de Elena, debaixo do olho esquerdo, e a empurrou para dentro do apartamento. [...] Lianne sabia que estava enlouquecendo ao virar-se e sair, batendo a porta com força e ouvindo o cachorro latir por cima do solo de alaude da Turquia ou Egito ou Curdistão.⁴⁰ (2007, p. 72-73-123-125, grifo nosso).

O romance, portanto, expõe o drama particular e os danos psicológicos sofridos pelas pessoas sob o luto daquela manhã de setembro e mostra como eles tentaram lidar com as lembranças do passado.

Paradoxalmente, enquanto Keith debatia-se com as memórias do passado, Lianne lutava para não esquecê-las durante sessões semanais com pacientes sofrendo de Alzheimer. Nesses encontros eles escreviam “sobre os aviões”, contavam onde estavam no dia dos atentados e escreviam sobre pessoas conhecidas que estavam nas torres na ocasião da tragédia. Na verdade, essa seria uma maneira de Lianne exercitar sua memória, temendo ser vítima da demência causadora da morte de seu pai:

Lianne os estimulava a falar e discutir. Queria ouvir tudo, as coisas que todos diziam [...]. Ela precisava daqueles homens e mulheres. [...] Era possível que o grupo fosse mais importante para ela do que para os participantes. Havia algo de precioso ali, algo que escorre e sangra. Aquelas pessoas eram o hálito vivo da coisa que matara seu pai.⁴¹ (p. 66).

⁴⁰ Do original: “[...] she walked down the stairs and heard a certain kind of music, wailing music, lutes and tambourines and chanting voices sometimes, coming from the apartment on the second floor, the same CD, she thought, over and over, and it was beginning to make her angry. [...] A woman named Elena lived in that apartment. [...] She was hearing another set of traditions, Middle Eastern, North African, Bedouin songs perhaps or Sufi dances, music located in Islamic tradition, and she thought of knocking on the door and saying something. [...] Ask her what the point is. Adopt a posture. This is retaliation in itself. Ask her why she is playing this particular music at this highly sensitive time. [...] Finally she had to do it and then she did, knocking on the door, hard, and waiting for Elena to open even as voices trembled within, women in soft chorus, singing in Arabic. [...]

She twisted her open hand in Elena’s face, under the left eye, and pushed her back into the entranceway. [...] Lianne knew she was going crazy even as she turned and walked out, slamming the door behind her and hearing the dog bark over the sound of a solo lute from Turkey or Egypt or Kurdistan.” (2007, p. 67-68-119-120).

⁴¹ Do original: “Lianne encouraged them to speak and argue. She wanted to hear everything, the things everybody said [...]. She needed these men and women. [...] It was possible that the group meant more to her than it did to the members. There was something precious here, something that seeps and bleeds. These people were the living breath of the thing that killed her father.” (2007, p. 61-62).

Todavia, durante essas sessões, Lianne percebia que ninguém escrevia “uma palavra sequer a respeito dos terroristas [...] algum sentimento para botar para fora”, sobre “os dezenove homens que vêm até aqui para matar a gente.”⁴² (2007, p. 68). Questionando-os a esse respeito, obteve as seguintes respostas: “Xingar eles não adianta nada.[...] Eu vou xingar essa gente de quê? [...] Você não sabe o que fazer. Porque eles estão a um milhão de quilômetros da sua vida. E aliás, ainda por cima, eles já morreram.”⁴³ (2007, p. 69).

Por meio dessas reflexões, somos levados a indagar que a crescente dificuldade dos pacientes de Alzheimer em narrar coisas comuns de suas vidas alinha-se a dos sobreviventes aos eventos, ao tentarem entender o fato ocorrido. Além disso, está implicitamente ligada a essas falas a inércia enfrentada pelo país nos momentos subsequentes aos ataques, na busca de soluções para a maior ferida coletiva da nação, desencadeando, mais tarde, a “guerra contra o terror”.

4.2.4 Simulacro

DeLillo, ao explorar o universo da pós-moderna Las Vegas, remete-nos ao conceito de “simulacro” (o ato de simular ou a condição simulada), abordado por Jean Baudrillard, no Capítulo 1, a quem a reprodução do real pode acontecer em qualquer domínio do sistema. Para o autor, Las Vegas é apenas uma superfície, uma cacofonia de luzes, brilho, ruídos e estilos arquitetônicos. E é nesse universo artificial que Keith procurava abrigo. Ele “caminhava por saguões de hotéis apinhados de gente com pinturas sistinas no teto e penetrava os salões feéricos deste ou daquele cassino, sem olhar para as pessoas, praticamente não vendo ninguém.”⁴⁴ (2007, p. 206). A conexão de Keith com o mundo exterior é apagada, ele faz questão de não se interessar por nada; falava ocasionalmente com as pessoas, querendo apenas “fragmentos da vida exterior”, simplesmente “passando alguns momentos sociais **esquecíveis**.”⁴⁵ (2007, p. 234, grifo nosso).

⁴² Do original: “a word about the terrorists [...] some feeling to express”; “nineteen men come here to kill us.” (2007, p. 63-64).

⁴³ Do original: “Means nothing to call them names.” [...] “Do I know what to call these people?” [...] “You don’t know what to do. Because they’re a million miles outside your life. Which, besides, they’re dead.” (2007, p. 64).

⁴⁴ Do original: “walked through crowded hotel lobbies under hand-painted Sistine ceilings and into the high glare of this or that casino, not looking at people, seeing essentially no one.” (2007, p. 198).

⁴⁵ Do original: “fragments of life outside”; “passing some forgettable social moments.” (2007, p. 226).

A obra descreve a cidade de Las Vegas como “uma expansão febril de luz, tão viva e inexplicável que parecia uma espécie de delírio.”⁴⁶ (2007, p. 235).

Há uma passagem em que Keith observa uma cascata no saguão de um dos cassinos, não conseguindo decifrar se ela era real: “[...] olhava para a cascata, a quarenta metros dali. Deu-se conta de que não sabia se ela era real ou simulada. O fluxo era uniforme e o som de água caindo podia perfeitamente ser um efeito digital, tal como a própria cascata.”⁴⁷ (2007, p. 212). Assim, o autor sublinha a artificialidade de Las Vegas e a da existência de Keith. Essa interpretação pode ser explicada por Baudrillard (1991):

Quando se vê Las Vegas surgir toda ela do deserto pela radiação publicitária ao cair da noite, e regressar ao deserto quando o dia nasce, vê-se que a publicidade não é o que alegra ou decora as paredes, ela é o que apaga as paredes, apaga as ruas, as fachadas e toda a arquitetura, apaga todo o suporte e toda a profundidade, e que é esta liquidação, esta reabsorção de tudo à superfície (pouco importam os signos que aí circulam) que nos mergulha nesta euforia estupefacta, hiper-real, que já não trocaríamos por nenhuma outra coisa, e que é a forma vazia e sem apelo da sedução. (p. 119).

O mesmo acontece com a vida de Keith, vivendo artificialmente em um mundo de simulacros, achando tudo normal, conforme exposto anteriormente. A cidade, simulando beleza à noite, com suas luzes cintilantes, regressa à sua condição “real” durante o dia, confundindo, assim, a referência e a sua simulação. Keith, depois de longos períodos nos cassinos, testemunhando os dias morrerem e as noites se arrastarem, também retornava à casa, indagando “se não estaria virando um mecanismo automático, um robô humanóide que compreende duzentos comandos de voz, enxerga longe, é sensível ao tato, porém é completamente, rigidamente, controlável.”⁴⁸ (2007, p. 234).

4.2.5 Nós vs. Eles: o embate

A oposição Nós vs. Eles (os cidadãos americanos e os terroristas) também é abordada no romance. Há uma passagem no texto na qual as personagens Martin e Nina discutem como

⁴⁶ Do original: “*a feverish sprawl of light so quick and inexplicable it seemed a kind of delirium.*” (2007, p. 226).

⁴⁷ Do original: “[...] *stared into the waterfall, forty yards away. He realized he didn’t know whether it was real or simulated. The flow was unruffled and the sound of falling water might easily be a digital effect like the waterfall itself.*” (2007, p. 203-204).

⁴⁸ Do original: “*if he was becoming a self-operating mechanism, like a humanoid robot that understands two hundred voice commands, far-seeing, touch-sensitive but totally, rigidly controllable.*” (2007, p. 226).

uma nação tão poderosa, com todo seu avanço tecnológico pôde ter sido atacada daquela maneira:

“Eles não têm metas realizáveis. Eles não estão libertando um povo nem expulsando um ditador. Matando inocentes, só isso.”

“Eles desferiram um golpe contra o domínio deste país. Eles fazem isso pra mostrar como uma grande potência pode ser vulnerável. Uma potência que interfere, que faz ocupações.”

“Um lado tem o capital, a mão-de-obra, a tecnologia, os exércitos, os órgãos governamentais, as cidades, a política e as prisões. O outro lado tem um punhado de homens dispostos a morrer.”⁴⁹ (2007, p. 51).

Notamos, por meio dos diálogos, a preocupação de DeLillo com as causas dos atentados, expondo que apesar de os americanos terem todo um aparato de defesa, “eles” (os terroristas) estão preparados e ansiosos para morrer. O autor exterioriza sua opinião sobre o tema em seu texto na *Harper's*:

Nós somos ricos, privilegiados e fortes, mas os terroristas estão dispostos a morrer. [...]

O sentido de desarticulação que nós ouvimos na expressão “Nós e Eles” nunca foi tão contundente, em ambos os lados. Podemos dizer pra nós mesmos que qualquer coisa que tenhamos feito para inspirar amargura, desconfiança e rancor, não foi condenável o suficiente para lançar este dia sobre nossas cabeças.⁵⁰ (2001, p. 34, tradução nossa).

Por outro lado, DeLillo indaga se as torres gêmeas não seriam uma provocação, como forma de mostrar a riqueza e o poder exercido pelos Estados Unidos sobre o mundo todo. Esses questionamentos são levantados no discurso da personagem Martin:

“Mas foi por isso que as torres foram construídas, não é? Elas não foram construídas como fantasias de riqueza e poder que um dia se tornariam fantasias de destruição? Você constrói uma coisa assim pra depois ver desabar. A provocação é óbvia. Senão, pra que fazer uma coisa tão alta e

⁴⁹ Do original: “There are no goals they can hope to achieve. They’re not liberating a people or casting out a dictator. Kill the innocent, only that.”

“They strike a blow to this country’s dominance. They achieve this, to show how a great power can be vulnerable. A power that interferes, that occupies.”

“One side has the capital, the labor, the technology, the armies, the agencies, the cities, the laws, the police and the prisons. The other side has a few men willing to die.” (2007, p. 46-47).

⁵⁰ Do original: “We are rich, privileged, and strong, but the terrorists are willing to die. [...]

The sense of disarticulation we hear in the term “Us and Them” has never been so striking, at either end. We can tell ourselves that whatever we’ve done to inspire bitterness, distrust, and rancor, it was not so damnable as to bring this day down on our heads.” (2001, p. 34).

depois repetir, fazer outra igual? É uma fantasia, então por que não duas? É o mesmo que dizer: olha aqui, pode derrubar.”⁵¹ (2007, p. 121).

Dessa forma, DeLillo consolida-se como um crítico ferrenho ao abordar aspectos culturais contemporâneos e na representação de seus discursos, validando a opinião de Mark Osteen (2000) sobre as estratégias narrativas do romancista, ao afirmar que “seu diálogo com as instituições culturais contemporâneas respeita sua força, mas critica suas perigosas consequências.”⁵² (p. 3, tradução nossa).

A emergência do tema “terrorismo”, especificamente devido aos atentados de 11 de setembro, marcando o século XXI, foi também resgatada pelo filósofo Jean Baudrillard. Em seu livro *O espírito do terrorismo* (2002), o autor ressalta a *mea culpa* dos Estados Unidos que, como superpotência mundial, “fomentou toda esta violência infundida mundo afora, e portanto também esta imaginação terrorista que (sem o sabermos) nos habita a todos.” (p. 9).

Segundo o autor, a visão das imagens dos atentados, exploradas em tempo real, difundidas no mundo de forma instantânea, ficará guardada para sempre em nossas memórias, radicalizando, portanto, a relação da imagem com a realidade. Para o filósofo, “devemos guardar esta pregnância das imagens, e a sua fascinação, porque elas são, queira-se ou não, a nossa cena primitiva [...]”, e “o acto terrorista de Nova Iorque ressuscita ao mesmo tempo a imagem e o evento.” (2002, p. 33).

No que concerne à provocação representada pelas figuras das torres gêmeas, Baudrillard faz duras críticas a esse respeito. Para o autor,

a alergia a toda e qualquer ordem definitiva, a qualquer potência definitiva, é felizmente universal, e as duas torres do *World Trade Center* encarnavam perfeitamente, justamente na sua geminação, esta ordem definitiva. (2002, p. 10-11).

Percebemos, portanto, que o desmoronamento das torres também passaria a simbolizar o de todo um sistema, mostrando ao mundo a sua fragilidade e impotência frente aos atentados, sob a possibilidade de ter tido alguma parcela de culpa.

⁵¹ Do original: “*But that’s why you built the towers, isn’t it? Weren’t the towers built as fantasies of wealth and power that would one day become fantasies of destruction? You build a thing like that so you can see it come down. The provocation is obvious. What other reason would there be to go so high and then to double it, do it twice? It’s a fantasy, so why not do it twice? You are saying, Here it is, bring it down.*” (2007, p. 116).

⁵² Do original: “*his dialogue with contemporary cultural institutions respects their power but criticizes their dangerous consequences.*”

Não podemos negar que o fluxo constante de imagens e informações que bombardeiam a sociedade pós-moderna alteram nossa percepção da realidade e, conforme explicitou Baudrillard, as faces da tragédia americana certamente persistirão por muito tempo.

4.2.6 Paranoia pós-moderna

A suscetibilidade e medo advindos da terrível experiência dos atentados, aflorados nas vítimas do 11 de setembro, também é resgatada por DeLillo em *Falling Man*. Devido ao trauma sofrido, Keith “tinha medo do elevador. Não queria se dar conta do fato, mas o fez, era inevitável. Desceu a escada até o saguão [...]”⁵³ (2007, p. 31). A personagem, após evitar o elevador, caminha até o correio local “pensando que talvez fosse difícil encontrar um taxi numa época em que todos os taxistas de Nova York se chamavam Muhammad.”⁵⁴ (2007, p. 32). Outra passagem do texto revela a desconfiança de Keith ao viajar de avião: “[...] toda vez que entrava no avião olhava para os rostos dos dois lados do corredor, tentando identificar o homem ou os homens que poderiam representar um perigo para todos.”⁵⁵ (2007, p. 206).

O romance, representando com bastante propriedade o terrorismo configurado nos eventos de 11 de setembro, mostra-nos como as imagens e os pensamentos subjacentes sobre os ataques terroristas ficaram imbuídos nas mentes das pessoas. Essas passavam a enxergar as torres até mesmo em quadros nas paredes, como evidencia-se nas passagens de diálogos entre os personagens Martin e Lianne e nas reflexões de Lianne quando encontra-se sozinha na sala:

Martin estava parado diante das pinturas. “Estou olhando pra esses objetos, objetos de cozinha, mas afastados da cozinha, libertados da cozinha, da casa, de tudo que é prático e funcional. E devo estar perdido num outro fuso horário. Eu devo estar ainda mais desorientado do que costumo ficar depois de muitas horas de vôo”, ele disse, fazendo uma pausa. “Porque eu a toda hora vejo as torres nesta natureza-morta.” [...] Ficaram olhando juntos. [...] “O que é que você vê?”, ele perguntou. Ela via o que ele via. Via as torres.[...]

⁵³ Do original: “was wary of the elevator. He didn’t want to know this but did, unavoidably. He walked down to the lobby [...]” (2007, p. 27).

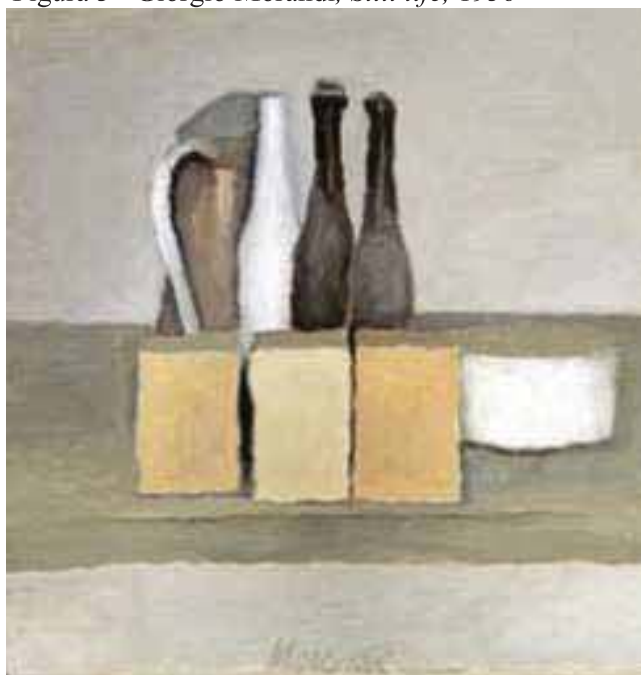
⁵⁴ Do original: “thinking it might be hard to find a taxi at a time when every cabdriver in New York was named Muhammad.” (2007, p. 28).

⁵⁵ Do original: “[...] every time he boarded a flight he glanced at faces on both sides of the aisle, trying to spot the man or men who might be a danger to them all.” (2007, p. 198).

Os dois objetos escuros, a garrafa branca, o aglomerado de caixas. Lianne desviou a vista do quadro e viu a sala em si como uma natureza-morta por um instante.⁵⁶ (2007, p. 53-54-115).

Em outra passagem do texto, pelas informações contidas em diálogos travados entre as personagens Lianne e Nina, concluímos que o quadro em questão (observado por Martin e Lianne) é o do pintor italiano Giorgio Morandi, especializado em naturezas-mortas. (Fig. 3).

Figura 3 - Giorgio Morandi, *Still life*, 1956



Fonte: UniCredit Group Corporate website/FILE

O narrador apresenta-nos a seguinte descrição da pintura:

A pintura em questão mostrava sete ou oito objetos, os mais altos contra um fundo ardósia cheio de pinceladas visíveis. Os outros itens eram caixas e latas de biscoito aglomeradas contra um fundo mais escuro.[...]

Dois dos objetos mais altos eram escuros e severos, com marcas e manchas fumacentas, e um deles estava parcialmente encoberto por uma garrafa de gargalo comprido. A garrafa era uma garrafa, branca. Os dois objetos

⁵⁶ Do original: “Martin stood before the paintings. ‘I’m looking at these objects, kitchen objects but removed from the kitchen, free of the kitchen, the house, everything practical and functioning. And I must be back in another time zone. I must be even more disoriented than usual after a long flight’, he said, pausing. ‘Because I keep seeing the towers in this still life.’ [...] They looked together. [...] ‘What do you see?’ he said. She saw what he saw. She saw the towers.[...]”

The two dark objects, the white bottle, the huddled boxes. Lianne turned away from the painting and saw the room itself as a still life, briefly.” (2007, p. 48-49-111).

escuros, obscuros demais para ter nome, eram as coisas a que Martin se referia.⁵⁷ (2007, p. 54).

Ao revisar os atentados, o autor elucida os efeitos que tiveram os ataques sobre as pessoas, cujos dramas pessoais e estados mentais instauram insegurança e medo. Para Lianne, a expressão “natureza-morta” era forte e sinistra, contendo “algum reconhecimento interior, humano e obscuro, que se afastava da luz e da cor das pinturas.”⁵⁸ (2007, p. 16).

A paranoia, de certa forma mais justificada, também era disseminada entre os terroristas, que esperavam ser capturados a qualquer momento pela CIA:

Provavelmente estavam sendo observados, telefonemas gravados, sinais interceptados. De qualquer modo, preferiam conversar pessoalmente. Sabiam que todos os sinais transmitidos pelo ar podiam ser interceptados. O Estado tem estações de microondas. O Estado tem estações terrestres e satélites em órbita, pontos de troca na internet. Reconhecimento fotográfico que tira uma foto de um escaravelho a uma altitude de cem quilômetros.⁵⁹ (2007, p. 85).

Por meio dessas estratégias, DeLillo faz uma leitura crítica da sociedade americana contemporânea, vítima de um ambiente de conspiração e paranoia presentes na nação.

Inextricavelmente, o real e o imaginário misturam-se, embalados pelo fascínio dos atentados, pelo medo e pela desestabilização da ordem. Presentes também em outros romances do autor, o estado de espírito paranoico e desconfiado representa uma característica do cidadão americano pós-moderno (DOUGLAS, 2002, p. 107) ou, quem sabe, de todos nós da sociedade pós-moderna.

4.2.7 Status espaçotemporal

Questões concernentes ao “antes” e o “depois” dos ataques de 11 de setembro, também são exploradas no romance, por Keith e pelo narrador, cujas vozes fazem uso,

⁵⁷ Do original: “*The painting in question showed seven or eight objects, the taller ones set against a brushy slate background. The other items were huddled boxes and biscuit tins, grouped before a darker background. [...] Two of the taller items were dark and somber, with smoky marks and smudges, and one of them was partly concealed by a long-necked bottle. The bottle was a bottle white. The two dark objects, too obscure to name, were the things that Martin was referring to.*” (2007, p. 49).

⁵⁸ Do original: “some reconnoiter inward, human and obscure, away from the very light and color of the paintings.” (2007, p. 12).

⁵⁹ Do original: “*They were probably being watched, phones tapped, signals intercepted. They preferred anyway to talk in person. They knew that all signals traveling in the air are vulnerable to interception. The state has microwave sites. The state has ground stations and floating satellites, Internet exchange points. There is photo reconnaissance that takes a picture of a dung beetle from one hundred kilometers up.*” (2007, p. 81).

frequentemente, do discurso indireto livre. Várias declarações enfatizam o fato de haver uma mudança no foco das coisas, agora incertas, após os atentados, considerados um “divisor” do tempo histórico. Vejamos algumas delas:

Só isso, um momento perdido na sexta-feira daquela semana interminável, três dias depois dos aviões. [...]
 Olhou para dentro da geladeira. Talvez estivesse pensando no homem que morava ali antes, e examinou as garrafas e caixas para encontrar uma pista. [...]
 Benny T. deu graças por não ter fé, porque se tivesse perderia depois disso. [...]
 [...] nesses dias estranhos e compridos e nessas noites silenciosas, esses dias seguintes. Eles estão vivendo os dias seguintes. Tudo agora é contado a partir daquele dia. [...]
 Eram essas pessoas que ele conhecia [...], que ele podia conviver nos dias seguintes. [...]
 Mas isso foi antes, agora é depois.⁶⁰ (2007, p. 12-31-65-142-147-222).

A sensação de duas realidades coexistentes, a real e a virtual, também é compartilhada por Keith e Lianne, ao imaginarem que suas vidas poderiam ser ou estariam sendo representadas no cinema. Após Keith pegar seus pertences, em seu antigo apartamento, em um edifício evacuado por causa da tragédia, ele imagina como essa cena poderia ser recriada, em filme:

[...] ele pegou a mala e saiu porta afora, trancando-a. Deu cerca de quinze passos no corredor, afastando-se da escada, e falou, quase cochichando. Disse: “Eu estou aqui”, e depois, mais alto, “eu estou aqui”.
 Na versão filmada, haveria alguém no prédio, uma mulher emocionalmente perturbada ou um velho sem-teto, e haveria diálogos e closes.⁶¹ (2007, p. 31).

O mesmo acontece com Lianne, olhando para o seu reflexo, no espelho, em um momento de rara e elevada autoconsciência: “Aquele momento lhe parecia falso, **uma cena**

⁶⁰ Do original: “*This was all, a lost moment on the Friday of that lifelong week, three days after the planes. [...]*”

“*He looked in the refrigerator. Maybe he was thinking of the man who used to live here and he checked the bottles and cartons for a clue.*” [...]

“*Benny T. was glad he was not a man of faith, because he would lose it after this.* [...]”

“*[...] in these long strange days and still nights, these after-days. These are the days after. Everything now is measured by after.* [...]”

“*These were the people he knew [...], the ones he could stand with in the days before.* [...]”

“*But that was before, this is after.*” (2007, p. 12-27-61-137-138-143-215).

⁶¹ Do original: “[...] *he picked up the suitcase and walked out the door, locking it behind him. He went about fifteen paces into the corridor, away from the stairwell, and spoke in a voice slightly above a whisper. He said, “I’m standing here,” and then, louder, “I’m standing here.”*”

In the movie version, someone would be in the building, an emotionally damaged woman or a homeless old man, there would be dialogue and close-ups.” (2007, p. 27).

num filme em que uma personagem tenta entender o que está acontecendo na vida dela, se olhando no espelho.”⁶² (2007, p. 52, grifo nosso). Esse mesmo sentimento é revivido quando ela e Keith “estavam dentro de um taxi indo para o centro e começaram a se agarrar, beijando-se e apalpando-se.”⁶³ (2007, p. 109). Porém, em vez de aproveitar aquele momento, Lianne diz, “em murmúrios urgentes, *É um filme, é um filme.*”⁶⁴ (2007, p. 109, grifo do autor).

A impressão da coexistência de duas realidades também é destacada em dois episódios semelhantes quando Keith, depois Lianne, questionam o *status* temporal dos eventos que eles assistem na televisão. No caso de Lianne, ela assistia a um torneio de pôquer na TV, sem saber “onde isso ocorria, nem quando, [...] e se deu conta de que estava esperando ver Keith. [...]. Ela queria ver o marido” que, naquele momento, “estava no cômodo ao lado examinando uma avalanche de correspondência acumulada.”⁶⁵ (2007, p. 220-221). Em uma passagem anterior, Keith estava sentado, em um salão de apostas, quando ele percebeu que “olhava de relance para uma das telas e não sabia se estava vendo o fragmento de um evento ao vivo ou um replay em câmera lenta.”⁶⁶ (2007, p. 218). Desse modo, Lianne expõe suas incertezas, imaginando-se “um personagem de desenho animado, uma idiota completa, correndo para o quarto de Justin, descabelada, arrancando o garoto da cama [...] para que ele pudesse ver o pai.”⁶⁷ (2007, p. 221). Keith, por sua vez, sente-se confuso e preocupado, imaginando que talvez tudo isso fosse “uma questão de distinções falsas, depressa, devagar, agora, antes [...]” e, provavelmente, “tinha a ver com o funcionamento básico do cérebro, uma realidade em oposição a outra.”⁶⁸ (2007, p. 218).

Depreendemos, mais uma vez, que os eventos de 11 de setembro provocaram um deslocamento radical de tempo e espaço. O colapso das torres gêmeas não deixou apenas um espaço vazio no céu de Manhattan, mas também no intelecto das pessoas. O tempo passou a ser contado em função do “depois” da tragédia; eventos reais pareciam ser filmados e acontecimentos gravados, ocorrer em “tempo real”.

⁶² Do original: “*The moment seemed false to her, a scene in a movie when a character tries to understand what is going on in her life by looking in the mirror.*”

⁶³ Do original: “*They sat in a taxi going downtown and began to clutch each other, kissing and groping.*” (2007, p. 104).

⁶⁴ Do original: “*in urgent murmurs, It’s a movie, it’s a movie.*” (2007, p. 104).

⁶⁵ Do original: “*where this was taking place, or when, [...] and she realized that she was waiting to see Keith. [...] She wanted to see her husband*”, “*was in the next room scanning a landfill of accumulated mail.*” (2007, p. 213).

⁶⁶ Do original: “*glanced at one of the screens and wasn’t sure whether he was seeing a fragment of live action or of slow-motion replay.*” (2007, p. 211).

⁶⁷ Do original: “*in cartoon format, a total fool, hurrying to Justin’s room, hair flying, and dragging him out of bed [...] so he could see his father.*” (2007, p. 213).

⁶⁸ Do original: “*a matter of false distinctions, fast, slow, now, then [...]*”, “*an issue of basic brain function, one reality versus another.*” (2007, p. 211).

4.2.8 Vulnerabilidade

Um recurso que DeLillo utiliza para propor a revisão histórica dos atentados de 11 de setembro são as críticas à falsa invulnerabilidade americana, como observa-se no seguinte diálogo entre Lianne e sua mãe, Nina:

“Mas você está preocupada. Eu sei. Você gosta de alimentar seu medo.”
 “E depois? Você não fica se perguntando? Não apenas o mês que vem. Os anos.”
 “Depois não tem nada. Não tem depois. O depois era isso. Oito anos atrás eles puseram uma bomba numa das torres. Ninguém perguntou: e depois? Depois foi isso. A hora de ter medo é quando não tem motivo pra ter medo. Agora é tarde demais.”⁶⁹ (2007, p. 15).

Colocando uma série de interrogações a respeito das perspectivas da ordem política do país, desencadeadas pelo 11 de setembro, o diálogo sugere a necessidade de ter-se desenvolvido sistemas de segurança capazes de evitar ações terroristas, pois elas já se disseminavam há algum tempo. Além disso, o serviço de segurança já havia recebido informações a respeito das ameaças que pairavam sobre os Estados Unidos.

Fazendo uma alusão à Guerra Fria, DeLillo, em seu texto na revista *Harper's*, pontua: “A administração Bush estava sentindo uma nostalgia para com a Guerra Fria. Isso agora acabou. Muitas coisas acabaram. **A narrativa termina nos escombros [...]**”⁷⁰ (2001, p. 34, grifo nosso, tradução nossa).

Portanto, a ilusão de que os Estados Unidos eram uma nação forte e preparada para qualquer ocasião acabou no dia 11 de setembro de 2001, quando terroristas driblaram a segurança americana e protagonizaram o maior atentado sofrido pelo país.

Na verdade, o 11 de setembro é o evento para o qual toda a obra de DeLillo parecia destinada: “O depois era isso.[...] Agora é tarde demais.”⁷¹(2007, p. 15). Essas preocupações ilustram a percepção do autor, grande intérprete da paranoia americana, acostumado a captar os sinais de mau presságio que rondavam o país há algum tempo.

⁶⁹ Do original: “*But you worry. I know this. You like to nourish your fear.*”

“*What's next? Don't you ask yourself? Not only next month. Years to come.*”

“*Nothing is next. There is no next. This was next. Eight years ago they planted a bomb in one of the towers. Nobody said what's next. This was next. The time to be afraid is when there's no reason to be afraid. Too late now.*” (2007, p. 10).

⁷⁰ Do original: “*The Bush Administration was feeling a nostalgia for the Cold War. This is over now. Many things are over. The narrative ends in the rubble [...]*”

⁷¹ Do original: “*This was next. [...]* Too late now.” (2007, p. 10).

DeLillo faz severas críticas quanto ao fato de os terroristas usarem aviões americanos como mísseis, usando a tecnologia americana contra ela mesma. Ao ressaltar essa tecnologia, na *Harper's* (2001), como propulsora do caráter hegemônico da América, considerada a única superpotência do planeta, o autor a analisa sob o ponto de vista dos terroristas: “Eles vêem algo inerentemente destrutivo na natureza da tecnologia. Ela traz morte para seus costumes e crenças [...] uma coisa que mata.”⁷² (p. 38, tradução nossa).

Dessa forma, os terroristas dispuseram de armas do sistema, conjugando todos os meios tecnológicos disponíveis com sua sede de matar.

O romance descreve o cotidiano dos terroristas em Nokomis, na Flórida, que permaneceram em território americano fazendo aulas de pilotagem sem levantarem qualquer suspeita. Liderados por Mohamed Atta, eles viviam em comunidades, conectados uns com os outros, praticamente despercebidos pela sociedade: “Hammad empurrava um carrinho no supermercado. Era invisível para aquelas pessoas e elas estavam se tornando invisíveis para ele” [...], pois “a ideia é ser invisível.”⁷³ (2007, p. 177-178).

Essa ideia de os terroristas passarem despercebidos foi o que gerou preocupação entre as autoridades americanas, expressa também nas palavras de Baudrillard (2002):

Cúmulo da manha, chegaram mesmo ao ponto de utilizar a banalidade da vida cotidiana americana como máscara e jogo duplo. Dormindo nos seus arredores, lendo e estudando em família, antes de acordarem de um dia para o outro como bombas ao retardador. [...] lança a suspeita sobre todo e qualquer indivíduo: não será o ser mais inofensivo um terrorista em potência? (p. 25).

Desse modo, tanto Don DeLillo como Baudrillard, em seus discursos, problematizam as questões de segurança e criticam a falsa invulnerabilidade americana. Ambos os textos concorrem para reforçar a opinião de que, se os terroristas puderam passar invisíveis aos olhos das autoridades, qualquer pessoa poderia ser considerada um terrorista em potencial, reforçando, mais uma vez, as suspeitas de Lianne, no romance, quanto à identidade de Martin.

⁷² Do original: “*They see something innately destructive in the nature of technology. It brings death to their customs and beliefs [...] a thing that kills.*”

⁷³ Do original: “*Hammad pushed a cart through the supermarket. He was invisible to these people and they were becoming invisible to him [...]*”, “*the idea is to go unseen.*” (2007, p. 171-172).

4.2.9 A morte como arma triunfante

DeLillo ressalta, também, o fato de os terroristas colocarem em jogo a sua própria vida de modo hostil e eficaz contra a fragilidade do adversário. Eles conseguiram fazer de suas mortes uma arma soberana contra um sistema vulnerável e despreparado para combater um inimigo pertencente a um fanatismo religioso que o leva a ter desejo de morrer em nome do combate aos “infiéis”.

Isso se evidencia no diálogo entre Hammad e Amir (ou Mohamed el-Amir el-Sayed Atta), suposto terrorista que assumiu o comando do voo 11 da American Airlines nos atentados de 11 de setembro, segundo *The 9/11 Commission Report* (2004). Ao ser questionado por Hammad se seria justo um homem não só destruir sua própria vida, mas também a de outros, inocentes, a resposta de Amir é anunciada pelo narrador:

Amir disse simplesmente que não existem outros. Os outros só existem até o ponto em que desempenham o papel que destinamos a eles. É essa a função deles como outros. Os que vão morrer não podem pedir mais da vida do que o fato útil de sua morte.⁷⁴ (2007, p. 182-183).

Em uma passagem do livro, mais adiante, o que Amir quis dizer no diálogo acima parece concretizar-se nos pensamentos de Hammad: “Nós estamos dispostos a morrer, eles não. Essa é a nossa força, amar a morte, sentir o chamado do martírio armado”⁷⁵ (2007, p. 184).

Talvez esse seja o prenúncio de que as novas regras do jogo já não pertençam mais à América, mas aos terroristas, pois estes desafiam o sistema em uma audácia jamais vista.

Dessa forma, DeLillo penetra na mente dos sequestradores e tenta decifrar os motivos sustentadores do ato terrorista. Essa tentativa remete-nos às reflexões da personagem George Haddad, em *Mao II* (1997):

E não é o romancista, sobre todas as pessoas, sobre todos os escritores, quem compreende essa raiva, quem conhece na alma o que os terroristas pensam e sentem? Através da História, foi o romancista quem sentiu afinidade pelo homem violento que vive na escuridão. (p. 143).

⁷⁴ Do original: “Amir said simply there are no others. The others exist only to the degree that they fill the role we have designed for them. This is their function as others. Those who will die have no claim to their lives outside the useful fact of their dying.” (2007, p. 176).

⁷⁵ Do original: “We are willing to die, they are not. This is our strength, to love death, to feel the claim of armed martyrdom.” (2007, p. 178).

Assim, algumas partes do romance *Falling Man* sugerem o que levaria um terrorista à obediência cega de praticar um ato suicida, mesmo havendo o fato de vidas inocentes serem ceifadas junto com a dele.

Esse pensamento do terrorista Amir revela-nos que nada os demovia de matar os americanos, pois a tragédia já estava prevista: “Jamais destruímos uma nação cujo tempo de vida não estivesse predeterminado.”⁷⁶ (2007, p. 179).

Dessa maneira, o autor consegue mostrar o caráter da concepção idealista dos terroristas e reavivar, como forma de alerta, a proximidade entre a arte e o terror. Para DeLillo, o terrorismo está tomando o lugar antes ocupado pela Literatura, pois os terroristas exercem, hoje, uma influência muito maior sobre a consciência das pessoas, comparado ao poder dos romancistas como promotores de compassividade e formadores de opinião, retomando *Mao II* (1997).

4.2.10 Submissão ao império do espetáculo

Outro tema resgatado por DeLillo, na obra, é o fascínio das pessoas por notícias sobre morte ou coisas mórbidas, comprovado pelo comportamento de Lianne:

Ela lia no jornal os perfis dos mortos, todos os perfis que foram publicados. Não os ler, todos eles, era uma transgressão, uma violação da responsabilidade e da confiança. Mas também os lia porque era obrigada a fazê-lo, movida por uma necessidade que ela não tentava interpretar. [...] Toda vez que via um vídeo dos aviões ela colocava o dedo sobre o botão de desligar do controle remoto. Então continuava assistindo. [...] Ela encontrou um obituário uma noite, bem tarde, quando folheava um jornal de seis dias antes. [...] Ele estava em Las Vegas e ela na cama, folheando as páginas, vendo os obituários.⁷⁷ (2007, p. 111-139-227).

A explicação para essa atração e curiosidade por tragédias, uma das características da personagem, pode ser articulada às falas do protagonista de *Mao II*, o recluso autor Bill Gray. Para essa personagem, isso acontece porque

⁷⁶ Do original: “Never have we destroyed a nation whose term of life was not ordained beforehand.” (2007, p. 173).

⁷⁷ Do original: *She read newspaper profiles of the dead, every one that was printed. Not to read them, every one, was an offense, a violation of responsibility and trust. But she also read them because she had to, out of some need she did not try to interpret. [...]*

Every time she saw a videotape of the planes she moved a finger toward the power button on the remote. Then she kept on watching. [...]

She came across the obituary late one night, looking at a newspaper that was six days old. [...]
He was back in Las Vegas now and she was in bed, flipping the pages, reading the obits. (2007, p. 106-134-218).

estamos dando espaço ao terrorismo, às notícias de terrorismo, aos gravadores e às câmeras, às rádios, às bombas instaladas em rádios. Notícias sobre desastres são a única narrativa de que as pessoas precisam. Quanto mais tenebrosas, melhores. Noticiário é a mais recente droga [...]”⁷⁸ (1997, p. 51).

O autor, por meio desse discurso, sugere que a mídia, ao dar muito espaço para as notícias sobre terrorismo, faz de fatos históricos verdadeiros espetáculos e o terror passa a ser o único ato significativo. Até mesmo a figura do acrobata David Janiak simulando as quedas do *World Trade Center* é um símbolo, mostrando como tudo vira espetáculo, inclusive a morte.

Todavia, isso não significa que tenhamos de invalidar a importância e a gravidade dos eventos, mas cuidarmos para isso não nos alienar ainda mais, pois “hoje, novamente, a narrativa do mundo pertence aos terroristas.”⁷⁹ (*Harper’s*, 2001, p. 33, tradução nossa).

4.2.11 Em nome de Deus

Uma outra abordagem marcante em *Falling Man* são os questionamentos sobre a existência de Deus e as justificativas para a crença Nele, fundamentados por opiniões diversas e elencados por meio de diálogos entre Nina e seu namorado, Martin, e Lianne e seus pacientes:

“Guerras mortas, guerras santas. **Deus** poderia aparecer no céu amanhã.”
 “E seria o **Deus** de quem?” Perguntou Martin.
 “Antes **Deus** era um judeu urbano. Agora ele voltou pro deserto.”
 “**Deus** é grande”, ela disse.
 “**Deus** não é a questão. São questões de história. É política e economia.”
 “Como foi que **Deus** deixou isso acontecer? Onde estava **Deus** quando a coisa aconteceu?”
 “Cinzas e ossos. É o que resta dos planos de **Deus**.”
 “**Deus** diz que uma coisa acontece, e aí ela acontece.”
 “Eu não respeito mais **Deus**, não, depois dessa.”
 “A gente fica sentado escutando e **Deus** nos diz ou então não diz.”
 “E as pessoas que **Deus** salvou? Elas são melhores que as que morreram?”
 Lianne se debatia com a ideia de **Deus**. Haviam lhe ensinado que a religião torna as pessoas obedientes. Era esse o objetivo da religião, fazer com que as pessoas voltassem a um estado infantil. Medo e submissão, dizia sua mãe. É

⁷⁸ Do original: “we’re giving way to terror, to news of terror, to tape recorders and cameras, to radios, to bombs stashed in radios. News of disaster is the only narrative people need. The darker the news, the grander the narrative. News is the last addiction [...]” (1992, p. 42).

⁷⁹ Do original: “today, again, the world narrative belongs to terrorists.”

por isso que a religião tem uma voz tão poderosa nas leis, rituais e castigos.
⁸⁰ (2007, p. 51-52-65-66-67, grifo nosso).

O autor convida o leitor, por meio dessa abordagem, a uma reavaliação de suas crenças, com indagações e questionamentos feitos por aqueles que não compartilham da fé em Deus, problematizando de diversas maneiras as razões pelas quais acreditamos ou não na Sua existência e qual o papel que Ele desempenharia nos acontecimentos, permitindo a ocorrência da tragédia.

O fato de os terroristas matarem, em nome de Deus, também é abordado no romance, primeiro nas palavras de Lianne e, posteriormente, nos pensamentos de Keith:

“Eles invocam **Deus** constantemente. É a fonte mais antiga deles, a palavra mais antiga. É, tem outra coisa também, mas não é história nem economia. É o que os homens sentem. É a coisa que acontece entre os homens, o sangue que acontece quando uma ideia começa a se transmitir, seja lá o que for que está por trás dela, que forças cegas ou brutas ou necessidades violentas. É muito conveniente encontrar um sistema de crenças que justifique esses sentimentos e esses massacres.” [...]

Aquilo era diferente, um céu límpido que transportava o terror humano naqueles aviões súbitos, primeiro um, depois o outro, **a força da intenção humana**. [...] Cada desespero impotente destacado contra o céu, vozes humanas clamando a **Deus**, e como era terrível imaginar isso, o nome de **Deus** na boca tanto dos assassinos quanto das vítimas [...] ⁸¹ (2007, p. 116-140, grifo nosso).

Desse modo, essas reflexões acaloram as discussões sobre a fé que justifica a morte e os ressentimentos humanos fundamentados em questões além de fatores históricos,

⁸⁰ Do original: “*Dead wars, holy wars. **God** could appear in the sky tomorrow.*”

“*Whose **God** would be it?*” Martin said.

“***God** used to be an urban Jew. He’s back in the desert now.*”

“***God** is great*”, she said.

“*Forget **God**. These are matters of history. This is politics and economics.*”

“*How could **God** let this happen? Where was **God** when this happened?*”

“*Ashes and bones. That’s what’s left of **God**’s plan.*”

“***God** says something happens, then it happens.*”

“*I don’t respect **God** no more, after this.*”

“*We sit and listen and **God** tells us or doesn’t.*”

“*What about the people **God** saved? Are they better people than the ones who died?*”

“*Lianne struggled with the idea of **God**. She was taught to believe that religion makes people compliant. This is the purpose of religion, to return people to a childlike state. Awe and submission, her mother said. This is why religion speaks so powerfully in laws, rituals and punishments.*” (2007, p. 46-47-60-61-62).

⁸¹ Do original: “*They invoke God constantly. This is their oldest source, their oldest word. Yes, there’s something else but it’s not history or economics. It’s what men feel. It’s the thing that happens among men, the blood that happens when an idea begins to travel, whatever’s behind it, whatever blind force or blunt force or violent need. How convenient it is to find a system of belief that justifies these feelings and these killings.*” [...] “*This was different, a clear sky that carried human terror in those streaking aircraft, first one, then the other, the force of men’s intent. [...] Every helpless desperation set against the sky, human voices crying to God and how awful to imagine this, God’s name on the tongues of killers and victims both.*” (2007, p. 112-134).

desencadeadores de conflitos. Por meio desses discursos, DeLillo questiona a religião, a legitimidade daquilo tido como certo, verdadeiro, ou seja, a crença na validade da religiosidade. O autor traz à tona algo constantemente “velado”, contestando a legitimidade da religião. DeLillo, assim, enfatiza o discurso pós-moderno de ceticismo às narrativas mestras, das quais a religião é uma delas. Uma passagem do texto revela que havia pessoas lendo o Corão, tentando entender a questão do islã: “[...] um médico recitou o primeiro versículo do Corão em seu consultório. *Este livro é indubitável.*”⁸² (2007, p. 240, grifo do autor). Todavia, Lianne, ao refletir sobre essas palavras, tinha suas dúvidas, estava dominada por elas, “ela queria descrever. Era uma infiel, no atual vocabulário geopolítico.”⁸³ (2007, p. 241).

Para Keith, falar de Deus “era abstrato demais”⁸⁴ (2007, p. 97). Ele precisava de um imediatismo tátil, que se encontrava nos jogos de pôquer.

Ao ser questionado por LeClair (2005) quanto ao fato de aspectos religiosos e referências a *Zen* serem uma constante em suas obras, DeLillo explica:

Eu sou interessado em religião como disciplina e espetáculo, como algo que conduz as pessoas a comportamentos extremos. Nobre, violento, deprimente, bonito. Ter sido criado como Católico foi interessante porque o ritual possuía elementos da arte e instigou sentimentos que a arte às vezes inspira em nós.⁸⁵ (2005, p. 10, tradução nossa).

Como podemos perceber, DeLillo reinscreve, de certa forma, suas experiências religiosas de maneira subjetiva, instigadas por sentimentos advindos de sua criação alicerçada no catolicismo. De acordo com a opinião da mãe de Lianne, a religião causaria “temor e submissão”, o mesmo “medo e culpa do catecismo, o juízo do invisível e do desconhecido”⁸⁶ (LeCLAIR, 1987, p. 15), transpostos da crença do autor para o romance.

⁸² Do original: “[...] a doctor recited the first line of the Koran in his office. This book is not to be doubted.” (2007, p. 231).

⁸³ Do original: “She wanted to disbelieve. She was an infidel in current geopolitical parlance.” (2007, p. 232).

⁸⁴ Do original: “was too abstract.” (2007, p. 92).

⁸⁵ Do original: “I’m interested in religion as a discipline and a spectacle, as something that drives people to extreme behavior. Noble, violent, depressing, beautiful. Being raised as a Catholic was interesting because the ritual had elements of art to it and it prompted feelings that art sometimes draws out of us.”

⁸⁶ Do original: “fear and guilt of catechism, a sense of the invisible and unknown.”

4.2.12 O incremento do antiamericanismo

Debates abordados no Capítulo 2, concernentes à hegemonia e ao excepcionalismo norte-americanos, desencadeando o antiamericanismo, também são elencados no romance, por meio das falas da personagem Martin. Vejamos:

“Todos nós estamos cheios da América e dos americanos. Esse assunto nos dá náuseas. [...]

Com todo o poder que este país usa de modo irresponsável, é o que eu digo, com todo o perigo que ele provoca no mundo, os Estados Unidos vão se tornar irrelevantes. Vocês acreditam? [...] Em breve vai chegar o dia em que as pessoas só vão pensar neste país em termos do perigo que ele representa.”⁸⁷ (2007, p. 199-200).

No entanto, essas questões são refutadas por outra personagem, diretor de uma biblioteca de arte e arquitetura:

“Se nós ocupamos o centro, é porque vocês nos botaram lá. Esse é o verdadeiro dilema de vocês”, disse. “Apesar de tudo, continuamos sendo a América, vocês continuam sendo a Europa. Vocês vêem os nossos filmes, lêem os nossos livros, ouvem as nossas músicas, falam a nossa língua. Como é que podem parar de pensar em nós? Você nos vêem e nos ouvem o tempo todo. Pergunte a si mesmo. O que é que vem depois da América?”⁸⁸ (2007, p. 202).

Dessa forma, DeLillo aborda questões referentes ao unilateralismo dos Estados Unidos, em busca da supremacia mundial e os fatores contribuintes para essa ascensão, fazendo-nos refletir sobre o papel desempenhado pela América no uso de sua política imperialista.

4.2.13 Reconsiderações sobre identidade, individualidade e memória

Um aspecto relevante, em *Falling Man*, é o modo como a fragmentação da estrutura da obra parece capturar não somente os abalos emocionais causados pelo 11 de setembro, mas

⁸⁷ Do original: “*We are all sick of America and Americans. The subject nauseates us. [...] For all the careless power of this country, let me say this, for all the danger it makes in the world, America is going to become irrelevant. Do you believe this? [...] Soon the day is coming when nobody has to think about America except for the danger it brings.*” (2007, p. 191)

⁸⁸ Do original: “*If we occupy the center, it’s because you put us there. This is your true dilemma’ he said. ‘Despite everything, we’re still America, you’re still Europe. You go to our movies, read our books, listen to our music, speak our language. How can you stop thinking about us? You see us and hear us all the time. Ask yourself. What comes after America?’*” (2007, p. 192).

também como certos contextos moldam e alteram nossa maneira de enxergar o mundo ao redor, conduzindo-nos a profundas reflexões.

Lianne trabalhava com pacientes com mal de Alzheimer, cujo senso de “clareza” desaparecia aos poucos. Uma paciente sentia-se como se estivesse “caindo”, apagando-se. E era essa a lembrança que Lianne tinha de seu pai, quando esse a visitava, antes de ele suicidar-se, “olhando tão profundo nos olhos dela que por vezes dava a impressão de estar tentando situá-la no **contexto apropriado.**”⁸⁹ (p. 135, grifo nosso). Segundo Lianne, o pai havia se matado para poupá-la de presenciar o dia em que ele não a reconheceria mais.

Keith também parecia ter “perdido” seu contexto ao pensar na Torre Norte, após escapar da tragédia: “Lá dentro [da torre] as coisas estavam distantes e imóveis, lá onde ele devia estar.”⁹⁰ (p. 8). No entanto, ele estava andando pelas ruas, tentando “dizer a si próprio que estava vivo, mas a ideia era obscura demais.”⁹¹ (p. 10).

Em um diálogo entre Lianne e Keith, meio sonolento, a personalidade exaurida do advogado é enfatizada, quando questionado sobre sua vida nos cassinos:

“Gente sentada em volta da mesa embaralhando, embaralhando. Uma semana depois da outra.” [...] Quer dizer, deixando de lado o absurdo, a loucura totalmente psicótica, não tem uma coisa muito melancólica nisso?” [...] Uma temporada no inferno. Tique-taque, tique-taque. O que acontece depois de meses dessa vida? Ou então anos. Você se transforma no quê?” Ele olhou para ela e fez que sim com a cabeça como se concordasse e depois continuou a balançar a cabeça, levando o gesto a um outro nível, uma espécie de sono profundo, uma narcolepsia, **os olhos abertos, o cérebro desligado.** (2007, p. 224).

A imagem de Keith “dormindo” com os olhos abertos seria a representação pessimista de DeLillo em relação ao sujeito pós-moderno, que vive influenciado pelo meio do qual faz parte, calando, por vezes, a sua voz.

A relação de Keith e Lianne poderia ser vista como o resultado de influências sociais sobre suas identidades. O que poderia ser uma estreita ligação tornou-se distância e isolamento, resultado da alienação pós-moderna. Na verdade, o que Lianne queria era apenas uma identidade segura, algo cobrado pela sociedade, sob o nome de “família”:

⁸⁹ Do original: “*looking so deeply into her eyes it seemed at times he was trying to place her in proper context.*” (2007, p. 129).

⁹⁰ Do original: “*Things inside were distant and still, where he was supposed to be.*” (2007, p. 3).

⁹¹ Do original: “*to tell himself he was alive but the idea was too obscure to take hold.*” (2007, p. 6).

“Mas tem uma outra coisa que é a família. É aí que eu quero chegar, que a gente precisa continuar junto, conservar família. Só nós, nós três, uma coisa a longo prazo, debaixo do mesmo teto, não todos os dias do ano, nem todos os meses, **mas com a ideia de que a gente é permanente**. Numa época como esta, a família é necessária. Você não acha? Estar juntos, ficar juntos? É assim que a gente aguenta as coisas que quase nos matam de medo.”⁹² (2007, p. 221, grifo nosso).

Outro caminho seguido por Lianne, na sua busca por uma identidade e conforto, é o da igreja:

[...] ela estava indo à igreja. Pegava um taxi nos dias de semana, duas ou três vezes por semana, e ficava sentada na igreja quase vazia [...]. **Imitava os outros quando eles ficavam em pé e se ajoelhavam**, e via o padre celebrar a missa, pão e vinho, corpo e sangue. **Não acreditava nisso**, na transubstanciação, mas acreditava em alguma coisa, e até certo ponto temia que essa coisa terminasse por dominá-la.⁹³ (2007, p. 241-242, grifo nosso).

Dessa maneira, Lianne tenta seguir “uma forma e uma estrutura”, questionando o que haveria dentro delas, afinal, “essa mente e alma, dela e de todos, continua sonhando, rumo a algo inatingível.”⁹⁴ (2007, p. 241).

Outra personagem que se molda no contexto da trama é o terrorista Hammad. Ao aparecer pela primeira vez no romance, ele encontra-se em Hamburgo, na Alemanha, fazendo cursos técnicos de pilotagem. No começo parecia indeciso, confuso, tentando entender o porquê de fazer parte dos planos de ataque contra os Estados Unidos. Hammad, como as demais personagens de *Falling Man*, vive em um mundo pós-moderno. Sua identidade é construída pelas influências ao seu redor e ele luta com a identidade que precisa adotar para tornar-se um dos terroristas. Ele, às vezes, deixava de rezar, sonhava em casar com a namorada e ter filhos, mas tentava adaptar-se às regras impostas pelo seu grupo: “Ele precisava lutar contra o desejo de ser normal. Precisava lutar contra si próprio, em primeiro

⁹² Do original: “*But then there’s the other thing and that’s the family. This is the point I want to make, that we need to stay together, keep the family going. Just us, three of us, long-term, under the same roof, not every day of the year or every month but with the idea that we’re permanent. Times like these, the family is necessary. Don’t you think? Be together, stay together? This is how we live through the things that scare us half to death.*” (2007, p. 214).

⁹³ Do original: “[...] *she was going to church. She took a taxi uptown, weekdays, two or three times a week, and sat in the nearly empty church [...]. She followed others when they stood and knelt and she watched the priest celebrate the mass, bread and wine, body and blood. She didn’t believe this, the transubstantiation, but believed something, half fearing it would take her over.*” (2007, p. 233).

⁹⁴ Do original: “*this mind and soul, hers and everyone’s, keep dreaming toward something unreachable.*” (2007, p. 232).

lugar, e depois contra a injustiça que marcava a vida deles.”⁹⁵ (p. 87). No entanto, no decorrer da narrativa, a personagem começa a aceitar seu destino, encarando a morte como sua salvação:

Ele estava se tornando um deles, aprendendo a se parecer com eles, a pensar como eles. Isso era inseparável do *jihad*. Hammad rezava com eles para estar com eles. Estavam se tornando totalmente irmãos. [...]

As pessoas para as quais ele olhava, elas deviam ter vergonha de seu apego à vida, levando o cachorro para passear. [...] Essas pessoas, o que para elas é tão precioso para nós é só um espaço vazio [talvez pressupondo a queda das torres após os ataques]. [...] Agora ele está sentado na cadeira do barbeiro, usando um penteador listrado. [...] Está pensando de novo, **olhando para algo além do rosto no espelho, que não é seu**, e esperando o dia que há de vir, céus limpos, ventos leves, quando então não restará mais nada em que pensar.⁹⁶ (2007, p. 88-184-185, grifo nosso).

Hammad surge, depois, somente no final do romance, dentro de um avião sequestrado pelos terroristas, desligando-se, assim, “da coisa chamada mundo.”⁹⁷ (p. 247). Seu desejo de ser “normal” é destruído, portanto, pela perspectiva radical inculcada nele por Amir, líder da célula terrorista e pessoa com a qual ele interagia diariamente. Assim, Hammad escolhe desistir de sua identidade individual para tornar-se parte da identidade coletiva dos terroristas.

DeLillo, dessa forma, retrata uma das questões centrais do romance, isto é, o papel que a sociedade exerce na formação de identidades, contribuindo para a perda da individualidade do sujeito e a sua fragmentação, evidências de traços pós-modernos presentes na obra. Essas passagens do texto fazem-nos indagar a respeito de como somos influenciados pelo contexto e modelados de acordo com suas regras. Ou, nas palavras da personagem Nina: “Você acha que se vê no espelho. Mas não é você. Esse não é o rosto literal, se é que isso existe. **Esse rosto é uma montagem. É um rosto em transição.**”⁹⁸ (p. 119, grifo nosso).

⁹⁵ Do original: “*He had to fight against the need to be normal. He had to struggle against himself, first, and then against the injustice that haunted their lives.*” (2007, p. 83).

⁹⁶ Do original: “*He was becoming one of them now, learning to look like them and think like them. This was inseparable from jihad. He prayed with them to be with them. They were becoming total brothers. [...] The people he looked at, they need to be ashamed of their attachment to life, walking their dogs. [...] These people, what they hold so precious we see as empty space. [...] Now he sits in the barber chair, wearing the stripped cape. [...] He is thinking again, looking past the face in the mirror, which is not his, and waiting for the day to come, clear skies, light winds, when there is nothing left to think about.*” (2007, p. 83-177-178).

⁹⁷ Do original: “*the thing called the world.*” (2007, p. 238).

⁹⁸ Do original: “*You think you see yourself in the mirror. But that’s not you. That’s not what you like. That’s not the literal face, if there is such a thing, ever. That’s the composite face. That’s the face in transition.*” (2007, p. 114).

4.2.14 Nós e Eles: o encontro

O último capítulo do romance, *In the Hudson corridor*⁹⁹, apresenta cenas do avião já dominado pelos terroristas e, na sequência, cenas de terror e pânico dentro de uma das torres, já atingida pelo avião.

Essa cena é uma das mais impressionantes, porque o autor coloca as vidas de Keith e Hammad juntas no mesmo espaço. O trecho mostra as cenas dentro do avião em que está o terrorista e dentro da torre onde se encontra Keith:

Ele começou a vibrar. Não sabia direito se o movimento era do avião ou só dele. Balançava-se no assento, de dor. Ouvia ruídos vindos de outro ponto do compartimento de passageiros. A dor estava piorando. Ouvia vozes, gritos nervosos vindo do compartimento de passageiros ou da cabine, não sabia direito. Alguma coisa caiu de uma prateleira da copa.

Ele apertou o cinto de segurança.

Caiu uma garrafa da prateleira da copa, do outro lado do corredor, e **ele** ficou a vê-la rolar de lá para cá, uma garrafa d'água, vazia, descrevendo um arco num sentido e depois rolando no sentido oposto, **ele** ficou a vê-la rolar cada vez mais depressa e depois escorregar pelo chão um instante antes de o avião atingir a torre, calor, depois combustível, depois fogo, e uma onda de choque atravessou a estrutura e expulsou **Keith Neudecker** da cadeira e o jogou contra a parede. Ele deu por si entrando numa parede. Só largou o telefone quando bateu na parede. O chão começou a deslizar sob seus pés e ele perdeu o equilíbrio e foi escorregando parede abaixo até cair no chão.¹⁰⁰ (2007, p. 248, grifo nosso).

Percebemos que o texto nos leva do avião para dentro da torre. O pronome “Ele”, em destaque, refere-se a Hammad, momentos antes de o avião chocar-se contra a Torre Norte e atingir Keith, ao telefone. Nessa cena, as vidas do cidadão comum e do terrorista se entrelaçam. “Nós” e “Eles” se entrecruzam, unidos pela tragédia, compartilhando o mesmo espaço.

⁹⁹ No corredor do rio Hudson.

¹⁰⁰ Do original: *He began to vibrate. He wasn't sure whether it was the motion of the plane or only himself. He rocked in his seat, in pain. He heard sounds from somewhere in the cabin. The pain was worse now. He heard voices, excited cries from the cabin or the cockpit, he wasn't sure. Something fell off the counter in the galley. He fastened his seatbelt.*

A bottle fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and he watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall. He found himself walking into a wall. He didn't drop the telephone until he hit the wall. The floor began to slide beneath him and he lost his balance and eased along the wall to the floor. (2007, p. 239).

4.2.15 Um homem em queda: “seja lá o que isso for”

De forma brilhante, DeLillo consegue descrever o desespero de Keith dentro da torre, tentando salvar, sem sucesso, seu amigo Rumsey e sua fuga pela escada do edifício, relatando o horror presenciado pelo advogado.

Keith consegue escapar da tragédia, testemunhando a queda das duas torres, sendo a Torre Sul a primeira a desmoronar:

A explosão do vento derrubou várias pessoas. Uma nuvem escura e alta de fumaça e cinza vinha em direção a eles. A luz se extinguiu de repente, **o dia claro sumiu**. Eles corriam e caíam e tentavam se levantar, homens com toalhas em volta da cabeça [...]. A única luz agora era um mero vestígio, **a luz do que vem depois** [...]. Não conseguia encontrar-se a si próprio em meio às coisas que via e ouvia.¹⁰¹ (2007, p. 255, grifo nosso).

Assim, o que era forte e aparentemente inabalável ruiu, tornando-se sombrio e cinzento, bem como a vida de milhares de vítimas dos ataques. São sonhos e certezas aprisionados nos escombros, à espera de uma “luz do que vem depois”.

Após algum tempo, Keith ouve o ruído da segunda queda, sentindo-o no ar trêmulo: “Era ele caindo, a torre norte.”¹⁰² (2007, p. 10). Portanto, embora ele tenha sobrevivido aos atentados, passou a ser, também, um “homem em queda”, em um abismo de dúvidas, tentando entender o seu destino:

Agora se perguntava se havia nascido para ser velho, para ser velho e só, satisfeito com uma velhice solitária, e se todo o resto, todos os olhares ferozes e explosões de raiva que haviam ricocheteadado naquelas paredes, eram apenas meios de fazê-lo chegar lá.¹⁰³ (2007, p. 133).

Essas indagações fizeram parte do pensamento de muitos sobreviventes, buscando compreender o porquê de tantas outras pessoas não terem conseguido fugir a tempo e, principalmente, procurando dar sentido às suas vidas após o 11 de setembro.

Keith sentia a ausência de alguma coisa à sua volta:

¹⁰¹ Do original: “*The windblast sent people to the ground. A thunderhead of smoke and ash came moving toward them. The light drained dead away, bright day gone. They ran and fell and tried to get up, men with towed heads [...]. The only light was vestigial now, the light of what comes after [...]. He could not find himself in the things he saw and heard.*” (2007, p. 246).

¹⁰² Do original: “*That was him coming down, the north tower.*” (2007, p. 5).

¹⁰³ Do original: “*Now he wondered whether he was born to be old, meant to be old and alone, content in lonely old age, and whether all the rest of it, all the glare and rants he had bounced off these walls, were simply meant to get him to that point.*” (2007, p. 128).

Atravessou a Canal Street e começou a ver as coisas por um ângulo, de algum modo, diferente. As coisas não pareciam ter a densidade normal, a rua de paralelepípedos, os edifícios de ferro fundido. Algo fundamental estava faltando naquelas coisas a seu redor. Elas estavam inacabadas, **seja lá o que isso for**. Não estavam sendo vistas, **seja lá o que isso for**, as vitrines, as plataformas de carregamento, as paredes pichadas. Talvez as coisas sejam assim quando não há ninguém para vê-las.¹⁰⁴ (2007, p. 9-10, grifo nosso).

A repetição da frase “seja lá o que isso for” chama atenção pelo fato de o trauma sofrido pelo advogado ter precipitado uma suposta “crise de significado”, isto é, as palavras pareciam estar perdendo o sentido. Com efeito, o romance, no final, resgata os momentos pós-traumáticos de Keith, ao sofrer uma espécie de afasia, perdendo a compreensão dos acontecimentos “na distância perplexa. Era lá que estava tudo, a sua volta, despencando, placas de rua, pessoas, coisas que ele não conseguia identificar.”¹⁰⁵ (2007, p. 256). E, se havia algo literalmente “faltando naquelas coisas a seu redor”, podendo ser interpretado como sendo as torres (deixando um “espaço uivante”, segundo o texto de DeLillo na *Harper’s Magazine*), havia também alguma coisa metaforicamente ausente. As visões relativas à família eram esquivas, estranhas. Ao tentar recuperar coisas que pareciam estar “caindo, desabando”, após constatar que o lugar em que morava, antes da separação, possuía “um leve cheiro de vazio”, Keith volta a morar com Lianne e seu filho. No entanto, ao escapar da tragédia e seguir rumo à casa da ex-mulher, seu senso de dispersão e incerteza é reforçado, durante suas reflexões: “As coisas pareciam imóveis, estranhamente, de modos que ele não compreendia. [...] Nada parecia familiar, ali, numa família outra vez, e ele se sentia um estranho para si próprio [...]”¹⁰⁶ (2007, p. 70).

O romance, começando com Keith saindo da Torre Norte com vida, termina com a mesma cena, em retrospecto:

Então apareceu uma outra coisa, fora de tudo isso, sem fazer parte disso, no alto. Ele a viu descendo. Uma camisa descia da fumaça lá em cima, uma camisa subia e planava na luz escassa e depois voltava a cair, em direção ao rio. [...]

¹⁰⁴ Do original: “He crossed Canal Street and began to see things, somehow, differently. Things did not seem charged in the usual ways, the cobbled street, the cast-iron buildings. There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means. They were unseen, whatever that means, shop windows, loading platforms, paint-sprayed walls. Maybe this is what things look like when there is no one here to see them.” (2007, p. 5).

¹⁰⁵ Do original: “into the stunned distance. That’s where everything was, all around him, falling away, street signs, people, things he could not name.” (2007, p. 246).

¹⁰⁶ Do original: “Things seemed still, oddly, in ways he didn’t understand. [...] Nothing seemed familiar, being here, in a family again, and he felt strange to himself [...]” (2007, p. 65).

Então viu uma camisa caindo do céu. Estava andando e viu a camisa cair, agitando os braços, como nada que ele jamais vira nesta vida.¹⁰⁷ (2007, p. 8-256).

A visão de uma camisa caindo é descrita duas outras vezes na obra. Em uma conversa com Lianne, Keith relata tê-la visto, segundo o narrador: “Ele disse que havia uma camisa descendo do céu.” (2007, p. 92). Mais adiante, na passagem que descreve a luta do advogado para sair da torre em chamas, ela é citada novamente:

Uma coisa passou pela janela, ele a viu. Passou e sumiu e depois ele a viu e teve que ficar parado por um momento olhando para o nada [...]. Não conseguiu parar de ver a coisa, a cinquenta metros, um instante de alguma coisa de lado, passando pela janela, camisa branca, mão para cima, caindo antes que ele a visse.

[...] o homem caindo de lado, o braço para cima, como se apontasse para o alto, tipo assim por que é que estou aqui e não lá.¹⁰⁸ (2007, p. 251-253).

Esta camisa branca poderia ser a do homem da foto de Richard Drew, pois, segundo o documentário *9/11: The Falling Man (2006)*, a sequência das fotos mostra que ele poderia tê-la perdido, revelando uma outra, alaranjada. (Fig. 4).

¹⁰⁷ Do original: “*There was something else then, outside all this, not belonging to this, aloft. He watched it coming down. A shirt came down out of the high smoke, a shirt lifted and drifting in the scant light and then falling again, down toward the river. [...]* Then he saw a shirt come down out of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life.” (2007, p. 4-246).

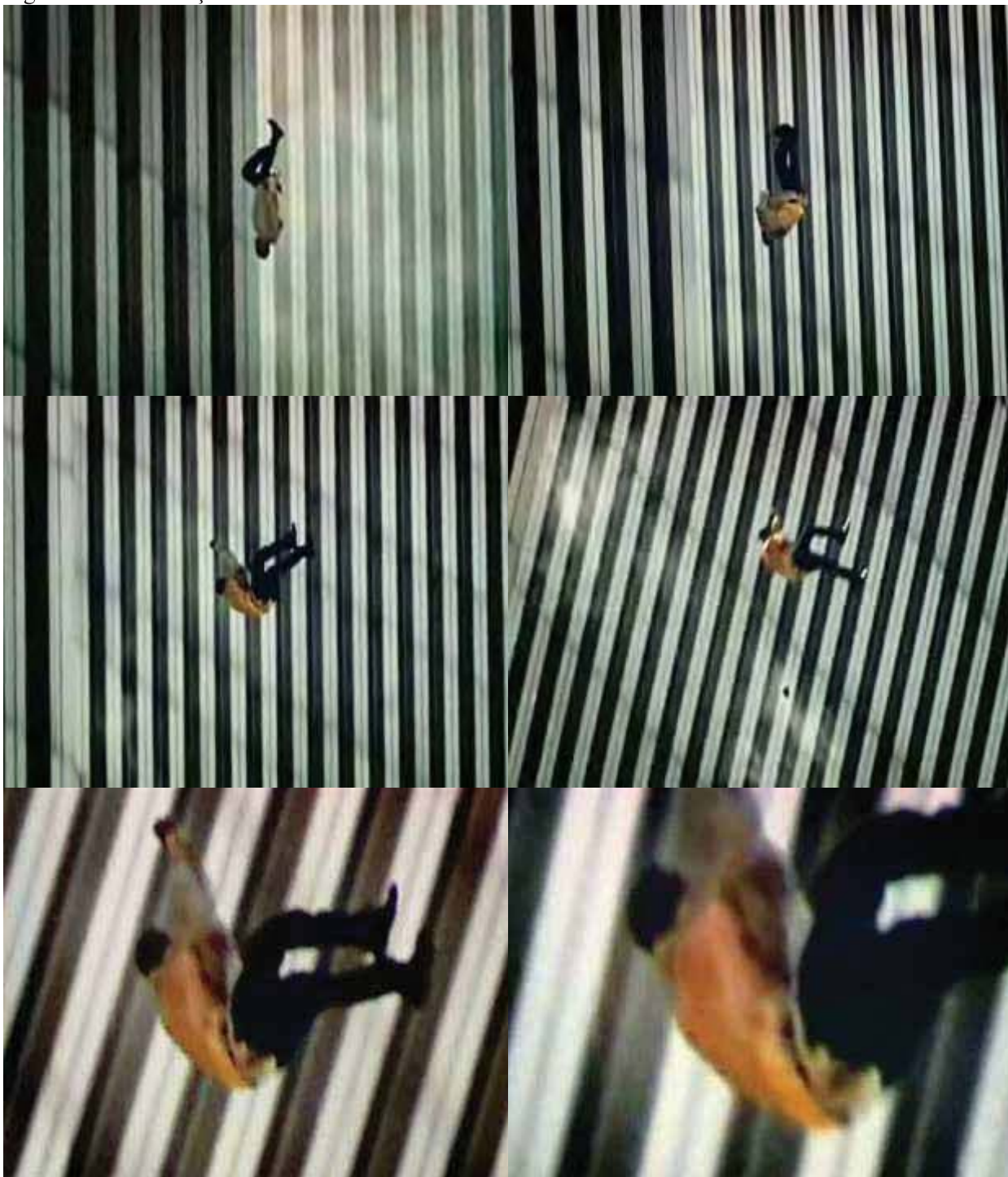
¹⁰⁸ Do original: “*Something went past the window, then he saw it. First it went and was gone and then he saw it and had to stand a moment staring out at nothing [...]. He could not stop seeing it, twenty feet away, an instant of something sideways, going past the window, white shirt, hand up, falling before he saw it. [...]* [...] the man falling sideways, arm out and up, like pointed up, like why am I here instead of there.” (2007, p. 242-244).

Figura 4 – Sequência das fotos do “Homem em queda”, registradas pelo fotógrafo Richard Drew



Fonte: *9/11: The Falling Man* (2006)

Figura 4 – Continuação



Fonte: *9/11: The Falling Man* (2006)

Considerando o fato de Keith ter avistado uma camisa enquanto ainda estava dentro da torre e depois fora dela, a camisa do “homem em queda”, capturado pelo fotógrafo, só poderia ser essa última, de cor branca, conforme o anunciado no romance.

Estas descrições, portanto, comprovam a maestria de DeLillo ao narrar os episódios de 11 de setembro, primando por detalhes bastante significativos na revisão de fatos históricos.

Dessa forma, a obra começa descrevendo cenas perto do *ground zero*¹⁰⁹, afasta-se dele para explorar os dias, semanas, meses e anos depois dos atentados, entrelaça angústias pessoais com questões sociopolíticas, mas retorna ao fatídico local nas páginas finais.

Isso poderia ser interpretado como a continuidade de ações terroristas iminentes e também como uma maneira de provar que o passado nunca é completamente apreensível.

Essa ideia de continuidade confirma a proposta antitotalizante desse resgate do passado histórico, por meio de múltiplas perspectivas de análise, cabendo ao leitor preencher as lacunas deixadas pela História e pelo texto.

Conforme DeLillo destaca no romance *Libra* (1995), em “nota do autor”: “Qualquer romance sobre um grande acontecimento não solucionado aspiraria a preencher alguns dos espaços em branco na História conhecida.” (p. 428). E o romancista realiza esse feito alterando a realidade, colocando pessoas reais em espaços e tempos imaginados, inventando episódios, diálogos e personagens.

A obra não retrata apenas o trauma em si (que foi assistido exaustivamente pela mídia), mas o impacto da tragédia na vida de pessoas comuns, ao longo do tempo. Assim, DeLillo examina os fragmentos das ruínas do 11 de setembro, revelando que a identidade pós-moderna é constituída por desconexão, ausência e vazio. Segundo Lianne, “*Até mesmo em Nova York – anseio por Nova York.*”¹¹⁰ (2007, p. 39, grifo do autor).

O autor, ao sugerir mais de uma abordagem para uma mesma situação, não reivindica como verdadeira a sua descrição dos eventos. Ele provoca inquietação e reflexão sobre os fatos, pondo em relevo a natureza provisória dos registros históricos.

Portanto, o objetivo de DeLillo não é o de explicar o que causou a catástrofe ou o de ensinar como evitar incidentes como esses no futuro, mas o de nos transportar para o universo dos acontecimentos, proporcionando-nos, assim, experimentar a tragédia e atribuir-lhe novos juízos de valor.

¹⁰⁹ Local onde estavam as duas torres do *World Trade Center*, considerado a “zona zero” dos ataques. Possui, hoje, um memorial constituído por duas cascatas, ao redor das quais, em parapeitos de bronze, estão gravados os nomes das vítimas dos atentados.

¹¹⁰ Do original: “*Even in New York – I long for New York.*” (2007, p. 34).

CAPÍTULO 5

REAVALIANDO A HISTÓRIA EM *FAHRENHEIT 9/11*

5.1 Michael Moore

O cineasta, documentarista e escritor norte-americano Michael Francis Moore, “Michael Moore”, nasceu em Flint, estado de Michigan, em 23 de abril de 1954.

Autor de livros e produtor de vários filmes, conforme exposto anteriormente, recebeu várias premiações durante sua vida profissional.

Entre os seus filmes mais famosos estão *Fahrenheit 9/11*, de 2004 (objeto de nossa dissertação) e *Tiros em Columbine* (2002), em que aborda a obsessão em redor das armas nos Estados Unidos da América, relacionando-a com o massacre no Instituto Columbine, no Colorado, em 20 de abril de 1999, que terminou com a morte de 15 pessoas, incluindo os assassinos. Pelo primeiro, Moore obteve a Palma de Ouro, no Festival de Cannes (2004) e, pelo segundo, o Oscar de Melhor Documentário e o César de Melhor Filme Estrangeiro de 2002.

Afeito a causar polêmicas pelos temas tratados em seus documentários, Moore é considerado um delator dos problemas oriundos das políticas administrativas dos Estados Unidos. Contudo, por um lado, alguns críticos afirmam que o cineasta tem violado os padrões de produção documentária, em decorrência de seu excessivo partidarismo, e muitos o repreendem por descontextualizar os acontecimentos e transmitir os fatos erroneamente. Por outro lado, há os que consideram os riscos controversos assumidos por Moore como importantes autenticadores dos problemas da nação. Seus detratores o consideram um esquerdista, cujo papel seria o de distorcer os fatos e manipular as evidências em nome de seus interesses particulares. Os entusiastas do seu trabalho aclamam sua coragem ao acometer os presidentes e suas políticas, quando nenhum outro cineasta questionou os líderes da nação assim, tão corajosamente.

Provocando as autoridades americanas e fazendo perguntas às quais todos gostariam de saber a resposta, o cineasta confronta os fatos históricos e estabelece a relação desses com o papel desempenhado pelos governos do país.

Por essas razões, o cineasta e sua postura crítica em relação às instituições norte-americanas tem levantado dúvidas quanto ao caráter altamente controverso de seus filmes, refletindo na seriedade e comprometimento do seu trabalho como documentarista.

Todavia, em relação ao documentário *Fahrenheit 9/11*, Toplin (2006) afirma o seguinte: “a questão não é se *Fahrenheit 9/11* mostrou a verdade para as plateias, mas se o filme comunicou *uma* verdade.”¹ (p. 7, grifo do autor, tradução nossa).

5.2 Uma retórica (in)questionável?

Na interpelação da obra documental de Michael Moore, fatores como o apoio da indústria do cinema e seu posicionamento crítico às grandes corporações, nutrindo-se de temáticas que abordam a matéria social e a condição humana afetada, e a utilização criativa de recursos audiovisuais submissos às leis do mercado são colocados em discussão. Esses elementos fazem de Moore uma figura polêmica, mas ao mesmo tempo um fenômeno da mídia.

Segundo a crítica de cinema Ana Amado (2005), Moore sempre estabeleceu fortes alianças com as *majors* da distribuição cinematográfica, conquistando prêmios e fartas bilheterias, por meio de marketing e publicidade comercial. Amado indaga se as obras do cineasta não estariam condicionadas mais a interesses financeiros do que a intenções políticas.

Dessa forma, as duas esferas sobressalentes na obra de Moore, a financeira e a política, seriam as condutoras dos filmes do cineasta, “realizados com uma intenção explícita de agitação e denúncia, quer da responsabilidade empresarial por problemas sociais [...], quer da irresponsabilidade criminal da política bushista.” (AMADO, 2005, p. 218).

Assim, como voz de oposição à gestão de George W. Bush, e sob a acusação de utilizar “métodos manipuladores de argumentação”, ao mesmo tempo em que os filmes de Moore tratam de temas delicados, a organização formal de suas obras não rompe com a cinematografia do mercado, baseada na indústria do entretenimento. Sua retórica é calcada na criação de conflitos temáticos de difícil resolução, produzindo filmes de grande aceitação pelo público. De acordo com Ana Amado,

o fenômeno que [Moore] protagoniza não pode ser abstraído de um dado sociopolítico inevitável: o de ocupar um espaço de oposição real e drástica em uma cultura política como a norte-americana, pouco propensa a que as figuras da oposição adquiram relevo e envergadura pública. Ainda menos na etapa pós-catástrofe de 11 de setembro, na qual todo gesto de oposição foi imediatamente estigmatizado com a figura do inimigo (inimigo político, religioso, racial, interplanetário etc). A partir do ímpeto com que se quebram essas opções, a figura e a obra de Michael Moore instalaram – de fato, [...] a

¹ Do original: “the question is not whether *Fahrenheit 9/11* delivered **the** truth to audiences but whether the movie communicated **a** truth.”

vigência de suas alegações sobre a desigualdade social, a injustiça ou a arbitrariedade do poder que as gera. Um tipo de militância, em suma, que hoje edifica sua finalidade e legitimidade políticas com o exercício da crítica como forma de resistência. (2005, p. 220).

Interpelando as pessoas também pela internet, por meio de seu *website*, convidando-as a “tomar uma atitude” e a empreender ações na defesa de seus interesses como cidadãos, Moore promove-se como aquele que questiona, sem medo, a impunidade dos poderosos. Dessa forma, seus documentários ganham uma dimensão tanto política quanto mercadológica, cujos objetivos excedem o modelo tradicional de marketing promocional dos filmes em geral.

5.3 Verdade(s) e representação da realidade no documentário *Fahrenheit 9/11*

Fahrenheit 9/11 (2004) foi escrito, estrelado e dirigido por Moore, tendo como tema os eventos de 11 de setembro. O documentário aborda as causas e consequências dos atentados, critica a postura do então presidente George W. Bush ao conduzir as questões de segurança e política externa americanas, mostra como as pessoas reagiram aos eventos e seus posicionamentos antes, durante e depois de problemas enfrentados pela nação.

Na verdade, uma parcela do que seria abordado no documentário pôde ser vista no dia 23 de março de 2003, quando Moore subiu ao palco do teatro Kodak, em Los Angeles, para receber um prêmio por *Tiros em Columbine*. Em vez de agradecer e comentar sobre o prêmio, como é de praxe, o polêmico cineasta chocou a plateia ao fazer severas críticas à administração Bush, pelo fato de o governo ter começado uma guerra considerada desnecessária, contra o Iraque. Colocando em dúvida o resultado das eleições para presidente, Moore advertia: “Nós vivemos em uma época com resultados eleitorais fictícios elegendo presidentes fictícios. Nós vivemos num tempo em que temos um homem enviando-nos para uma guerra por razões fictícias. Que vergonha, Sr. Bush. Que vergonha.”² (TOPLIN, 2006, p. 1, tradução nossa). Aclamado por uns e criticado por outros, o cineasta expressava ali a sua indignação face à política externa adotada pelo então presidente.

Foi com esse teor crítico que Moore lançou seu documentário *Fahrenheit 9/11*, dando sequência às acusações contra o governo e como ele alegadamente usou o trágico evento para levar adiante seus planos de guerra, mostrando as várias facetas das guerras contra o Iraque e

² Do original: “We live in a time with fictitious election results that elect fictitious presidents. We live in a time when we have a man sending us to war for fictional reasons. Shame on you, Mr. Bush. Shame on you.”

o Afeganistão. Essas denúncias acerca da administração foram acirradas, de forma radical, parcial e irônica, levando o espectador a repensar os episódios de 11 de setembro.

Nessa reflexão estão imbuídas questões controversas acerca de conceitos como verdade, realidade e ficção. A discussão sobre esses assuntos lança luz sobre o papel que o cinema documental exerce na contemporaneidade e amplia nossa consciência crítica como espectadores.

Após o sucesso do documentário *Fahrenheit 9/11*, críticos têm adotado um renovado vigor ao abordarem essas controvérsias fundamentadas na questão cada vez mais crescente sobre o que é “verdade” e a representação da realidade nos documentários.

Segundo a crítica de cinema Patricia Aufderheide (2007), tradicionalmente, um documentário não seria um filme, exceto quando toma formas teatrais, dramáticas, quebrando todos os recordes de bilheteria para um documentário, como *Fahrenheit 9/11*; ou então, poderia ser considerado um filme sério que tenta nos ensinar alguma coisa sobre a vida real, usando-a “como matéria prima, construída por artistas e técnicos que tomam inúmeras decisões sobre qual história contar para quem e para qual propósito.”³ (2007, p. 2, tradução nossa).

Ainda segundo Aufderheide, “os espectadores esperam não ser enganados [...], confiando que lhes sejam contadas coisas sobre o mundo real, coisas verdadeiras [...] sendo, o documentário, uma representação justa e honesta da experiência da realidade de alguém.”⁴ (p. 3, tradução nossa).

Ora, mas essas expectativas seriam utópicas e a própria autora ressalta essa questão, completando o raciocínio quanto à fidelidade do documentário:

Você poderia então dizer: um filme que faz o melhor para representar a vida real e que não a manipula. E, entretanto, não há como fazer um filme sem manipular as informações. A seleção do tópico, a edição, a mixagem do som são todos manipulações. O problema de decidir o quanto manipular é tão velho quanto a forma [de filme documental].⁵ (2007, p. 2, tradução nossa).

³ Do original: “as raw material, constructed by artists and technicians who make myriad decisions about what story to tell to whom, and for what purpose.”

⁴ Do original: “[...] viewers expect not to be tricked [...] expect to be told things about the real world, things that are true [...] that a documentary will be a fair and honest representation of somebody’s experience of reality.” (2007, p. 3).

⁵ Do original: “You might then say: a movie that does its best to represent real life and that doesn’t manipulate it. And yet, there is no way to make a film without manipulating the information. Selection of topic, editing, mixing sound are all manipulations. The problem of deciding how much to manipulate is as old as the form.”

Talvez seja por essas razões que Moore distancia-se do termo “documentário”, chamando-o de “filme”, isentando-se da responsabilidade de assumir um caráter fidedigno no tocante à história narrada. Conforme o cineasta assumiu, suas intenções não têm como objetivo tocar as pessoas apenas política, mas também emocionalmente, usando estratégias para cativar o público, revelando, portanto, seu papel como entretenimento.

Criticando a reputação do ex-presidente George W. Bush e sua administração, Moore conduz a narrativa de *Fahrenheit 9/11* por um caminho engenhoso e polêmico.

Ao julgar as ações de Bush e levantar dúvidas sobre questões concernentes à política internacional e doméstica da nação, o cineasta provocou fortes reações. Por esse motivo, muitos espectadores não conseguiram julgar as mensagens sem se emocionar, desencadeando, assim, sentimentos intensamente positivos, bem como negativos, quanto ao teor das informações elencadas pelo documentário.

Segundo Robert Brent Toplin (2006), a questão de alguns detratores do documentário afirmarem que Moore empregou alguns fatos incorretamente, distorcendo informações, mentindo deliberadamente sobre o presidente ou a História recente dos Estados Unidos, tem relação com a interpretação dos fatos, a maneira como cada um recebeu e digeriu essas informações. Algo considerado verdadeiro por uns, pode não o ser para outros, dependendo da posição social e política do indivíduo. Toplin cita como exemplo a crítica de Moore ao afirmar que a guerra contra o Iraque foi desnecessária, e a ocupação do país, por tropas americanas, contraproducente aos interesses da América: “Moore também afirmava que a administração Bush frequentemente estimulava o medo sobre o terrorismo por interesses políticos.”⁶ (2006, p. 7, tradução nossa). Porém, de acordo com Toplin “essas são as ‘verdades’ de Moore [...]. Outros, tomando posições dramaticamente diferentes e privilegiando evidências diferentes, descobrem outras ‘verdades’.”⁷ (p. 7, tradução nossa). Existem, segundo o estudioso, cidadãos que defendem as hostilidades americanas contra o Iraque e a ocupação militar no país. Para eles, a razão pela qual os americanos não conseguiram encontrar armas de destruição em massa no Iraque deve-se ao fato de os iraquianos, depois da invasão dos Estados Unidos, terem saqueado as bases militares e supostamente fugido com as armas. Ademais, a presença das tropas americanas no país contribuiria para a arrancada de reformas democráticas no Oriente Médio. Dessa forma, “essas ‘verdades’ motivam os defensores das ações militares e administrativas dos Estados

⁶ Do original: “Moore also claimed that the Bush administration frequently aroused fear about terrorism for political purposes.”

⁷ Do original: “These are Moore’s ‘truths’ [...]. Others, taking dramatically different positions and privileging different evidence, discover other ‘truths’.”

Unidos no Iraque a rejeitar a tese principal de *Fahrenheit 9/11*.”⁸ (TOPLIN, 2006, p. 7, tradução nossa).

Assim, temos múltiplas maneiras de encarar a representação da realidade, aceitando-as ou não como “verdades”. Toplin admite, no entanto, que Moore consegue incorporar ao seu documentário perspectivas fílmicas desencadeadoras de emoção, entretenimento e informação, mostrando “verdades maiores” (2006, p. 8). Ora, o estudioso estaria reconhecendo, assim como Da-Rin, Nichols e Ramos, estudados no Capítulo 3, o caráter parcial do documentário, objetivando não a reprodução da realidade, mas a representação do mundo, subordinada à escolha e à seleção do produtor.

Porém, uma coisa temos de admitir: ao submeter o documentário à análise de vários fatos, citações, entrevistas, imagens e sons, dentro de um recorte pré-estabelecido dos acontecimentos, Moore conseguiu estimular e provocar reflexões sobre questões até então esquecidas ou ignoradas.

Não podemos deixar de enfatizar, entretanto, que os maiores debates sobre *Fahrenheit 9/11* e sua autoridade como um documentário sério, pela mídia, estão relacionados à sua abordagem política, em detrimento à sua habilidade artística ou estética. Aqui tentamos englobar ambas, considerando os reflexos das asserções do documentário na sociedade, como difusor da História do país e as estratégias narrativas empregadas por Moore, por meio de técnicas artísticas.

5.4 Imagens histórico-documentais: estratégias de representação

Ao retratarmos a visão do cineasta Michael Moore na escrita do roteiro, produção e edição de *Fahrenheit 9/11*, abordamos as intenções do cineasta ao selecionar cenas específicas, personagens, diálogos, trilha sonora e várias estratégias para a sua polêmica produção cinematográfica.

Por meio da análise dessas estratégias, podemos perceber como Moore retratou a sociedade norte-americana dentro do contexto da tragédia de 11 de setembro e o que ela representou para o país e o mundo, dentro dos moldes do documentário.

Conforme já discutimos, na produção de um filme documentário, os cineastas trabalham com imagens de fatos verídicos, mas dentro de um recorte escolhido de acordo com seus

⁸ Do original: “These ‘truths’ motivate supporters of the United States’ military and administrative actions in Iraq to reject *Fahrenheit 9/11*’s principal thesis.”

objetivos e interesses. Técnicas de iluminação, cores, ênfase no comportamento e fala de algumas personagens fazem parte desse universo, evidenciando tanto o caráter histórico documental como a natureza arbitrária e parcial da sua retórica sobre o mundo factual. E isso não poderia ser diferente nas abordagens de Moore, ao fazer uso de entrevistas, depoimentos, voz *over*, trilhas sonoras, material de arquivo, ironia e paródia, estabelecendo asserções sobre as causas e consequências do 11 de setembro.

Ora, poderíamos então pensar que, ao entrevistar ou colher depoimentos de pessoas “reais” como testemunhas, o documentário estaria completamente comprometido com a revelação da “verdade” dos fatos. Entretanto, os cineastas, muitas vezes, decidem entrevistar atores sociais com os quais concordam, atribuindo à memória histórica valores equivocados. O filme supõe a ocorrência das coisas exatamente da forma como as testemunhas atestaram e, para o esclarecimento das dúvidas, a produção encontra imagens ilustrativas comprovando as declarações, alimentando o senso comum e confundindo a veracidade histórica.

Uma das estratégias de Michael Moore é compartilhar o mesmo espaço com a fala e a presença dos personagens e testemunhas convocados atuando no papel de juiz ou interlocutor das vozes e dos espaços entrecruzando o documentário.

A fragmentação das cenas, as músicas e a narração alternam de um ritmo mais lento a um mais acelerado, dependendo do objetivo que o cineasta pretende alcançar. As cenas mostrando as atitudes de indiferença e inércia do presidente Bush são mais minuciosas, morosas, enquanto as que elencam informações até então desconhecidas ou ignoradas são mais rápidas.

As pessoas que Moore aborda no filme são classificadas como personagens e testemunhas responsáveis pela “verdade” de cada fragmento, alternados entre a postura política de Bush, suscetível a intermináveis críticas, e a situação das vítimas dos atentados.

Em um jogo de perguntas e respostas, o documentário salienta os conflitos entre verdade e mentira, fatos e crenças e interpela os afetados ou os responsáveis pela ação que os afetam, as vítimas e os vitimizadores, pregando e apelando, de maneira insistente, a necessidade de se assumir uma forma de resistência.

As vozes de testemunhas são multiplicadas, como forma de mostrar a crise contemporânea da verdade, questionando as evidências da História e conduzindo-nos ao reconhecimento de mais de uma verdade.

Moore também resgata e reutiliza fontes e arquivos cujas origens estão nos meios de comunicação e os transforma em instrumentos críticos e armas de propaganda contra a administração Bush. “Muitos que analisaram *Fahrenheit 9/11* o descreveram mais como uma

peça de propaganda que um documentário.”⁹ (REICHEL, 2005, p. 127). Organizando imagens próprias ou reorganizando as alheias sob diferentes prismas e significados, o cineasta tenta desvelar os discursos sobre a corrupção dos poderes.

Por meio de uma estratégia discursiva, o cineasta tenta convencer o espectador a concordar com o seu ponto de vista, misturando elementos factuais do mundo histórico que contribuam para fazer a mensagem parecer mais convincente.

Além disso, Moore participa da cena, convoca a palavra testemunhal autônoma e coletiva e, apropriando-se do aporte dos registros e das imagens, o cineasta emprega estratégias de efeitos sonoros, *voice-over*, diálogos dublados e comentários, tentando estabelecer um pacto de fidelidade e honestidade com o espectador a respeito do que está sendo mostrado. Todas essas características, portanto, dão “voz” ao documentário, transmitindo o ponto de vista social de Moore, manifestado no ato de criar o filme.

O documentário começa com imagens de fogos de artifício no ar, durante a comemoração de Al Gore (candidato à presidência dos Estados Unidos em 2000), pela sua vitória na Flórida e em outros estados, New Jersey e Delaware. Porém, depois de vários canais de TV anunciarem-no como vencedor, a *Fox News Channel* declara George W. Bush como vitorioso, contrariando as demais emissoras e fazendo-as reconhecer que houvera “um erro” na contagem dos votos na Flórida. O filme denuncia particularidades, tais como o fato de o homem responsável pela *Fox* no dia do anúncio dos resultados ser John Ellis, primo de Bush, de seu irmão ser o governador de estado em questão e também de a chefe de campanha de Bush, Katherine Harris, ser a responsável pela contagem dos votos no estado da Flórida. Exibindo cenas de contestações dos afro-americanos no congresso (pela eliminação dos negros nas listas de votação) e protestos nas ruas durante o cortejo presidencial de Bush (Fig. 1, 2 e 3), mostrando sua limusine sendo atingida por ovos (Fig. 4), o documentário contesta a vitória do presidente.

⁹ Do original: “Many who have analyzed *Fahrenheit 9/11* have described it as more of a propaganda piece than as a documentary.”

Figura 1 - Manifestante carregando mensagens de protesto contra Bush: “Um dia triste”; “Eu sei que você perdeu”



Fonte: Fahrenheit 9/11 (2004)

Figura 2 - Manifestantes exibindo uma faixa de protesto contra Bush: “Bush Trapaceou”



Fonte: Fahrenheit 9/11 (2004)

Figura 3 - Manifestantes em protesto contra Bush



Fonte: Fahrenheit 9/11 (2004)

Figura 4 - A limusine de Bush sendo atingida por ovos



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Com essa estratégia, Moore sugere que as eleições foram fraudulentas e durante todo o documentário, tenta desmoralizar George W. Bush. Muitos críticos tomaram essa atitude como um ato extremista e propagandista do cineasta, com o intuito de impedir a reeleição de Bush, naquele ano de 2004.

Moore, no *Livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro* (2004), assume o seguinte:

Enquanto escrevo, falta pouco para o dia da eleição, e ninguém sabe em que é que tudo isso vai dar. O que sabemos é que *Fahrenheit 11 de setembro* sacudiu o país de um jeito que um filme raramente é capaz. Por esse privilégio, todos nós, envolvidos em sua produção, somos extremamente gratos. Cinquenta por cento desta nação não vota. Se esse percentual cair só uns pontinhos e isso tiver a ver conosco, então tudo terá valido a pena. (MOORE, 2004, p. 16).

Uma cena do documentário, reforçando o objetivo explícito do cineasta de influenciar os votos dos eleitores, é a de um soldado ferido, dando o seguinte depoimento: “Fui republicano durante uns bons anos. Por algum motivo os republicanos fazem coisas de um jeito desonesto. Quando eu sair daqui, vou ser muito atuante no Partido Democrata, vou dar o máximo de mim para garantir que os democratas voltem ao poder.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

De qualquer forma, se a intenção era a de prejudicar a reeleição de Bush, favorecendo o candidato democrata John Kerry, o plano não deu certo. Na opinião de Toplin (2006), o cineasta poderia ter se referido a seus alvos de maneira menos pessoal, removendo juízos particulares e omitindo certos segmentos desnecessários para o filme e a retratação da tragédia. Segundo o autor,

esta avaliação também reconhece que alguns simpatizantes da perspectiva política de *Fahrenheit 9/11* levantaram ponderadas objeções quando eles se queixaram sobre a ferocidade com a qual Moore atacou o presidente e seus conselheiros. Estes “amistosos” observadores sugerem que uma maior sutileza na interpretação da história recente poderia ter gerado uma política de persuasão muito mais satisfatória. Eles acreditam que um filme altamente partidário como foi *Fahrenheit 9/11* espera atrair aplauso de espectadores que já estejam convencidos da validade dos argumentos de Moore, mas é provável que a estratégia não convença eleitores indecisos ou Americanos do grupo Republicano.¹⁰ (2006, p. 5, tradução nossa).

Dessa forma, se o documentário não tivesse apresentado uma ferramenta de ataque eleitoral tão deliberada contra Bush, transformando-se numa espécie de anúncio de campanha documental centrada em uma única pessoa, talvez tivesse conseguido apresentar uma visão mais abrangente da sociedade americana após os atentados.

O retratar dos eventos de 11 de setembro em *Fahrenheit 9/11* começa, então, a partir de uma tela negra, sem imagens, apenas o áudio dos aviões atingindo as torres do *World Trade Center* e vozes de pessoas desesperadas clamando: “Oh meu Deus. Meu Deus. Vamos sair daqui. Venha. Vamos sair daqui.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Gradualmente, as imagens começam a aparecer, mostrando uma multidão aterrorizada olhando para o alto (Fig. 5). E, no meio da aglomeração, uma mulher brada: “Eles... Eles estão pulando do prédio.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Essa cena é muito comovente, expressando um dos momentos mais sensíveis da tragédia. Enquanto uma nuvem de poeira avança na imagem em câmera lenta, as pessoas fogem dos destroços caindo do céu. (Fig. 6).

¹⁰ Do original: “This evaluation also recognizes that some individuals who were sympathetic to *Fahrenheit 9/11*’s political perspective raised thoughtful objections when they complained about the ferocity with which Moore attacked the president and his key advisers. Those “friendly” observers suggest that greater subtlety in the interpretation of recent history could have produced a more successful exercise in political persuasion. They believe that a highly partisan film such as *Fahrenheit 9/11* is likely to draw applause from viewers who are already convinced of the validity of Moore’s arguments, but the strategy is not likely to convince undecided voters or Americans in the Republican camp.”

Figura 5 – Pessoas olhando para cima, apavoradas



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 6 - Pessoas correm, desesperadas, no meio dos destroços e da chuva de papéis



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Uma das cenas mais polêmicas do filme é a do presidente Bush sentado lendo histórias infantis para alunos em uma escola da Flórida mesmo após ter recebido a notícia de que um avião havia se chocado contra uma torre do *World Trade Center*, atacado oito anos antes. Por ser o então chefe de estado, e o comandante-em-chefe das Forças Armadas, esse comportamento de Bush dá margens a questionamentos. Como aponta Gore Vidal (2003), “normalmente, um comandante numa crise assim iria direto para o quartel-general a fim de dirigir as operações enquanto recebe os últimos informes do serviço secreto acerca de quem, onde e o quê.” (p. 39).

Mas isso não aconteceu e, mesmo após receber a notícia, pelo chefe de gabinete Andrew Card, de que a nação estava sendo atacada (Fig. 7), passaram-se intermináveis sete minutos sem ninguém tomar nenhuma atitude. O presidente permaneceu ali lendo o livro *My Pet Goat*

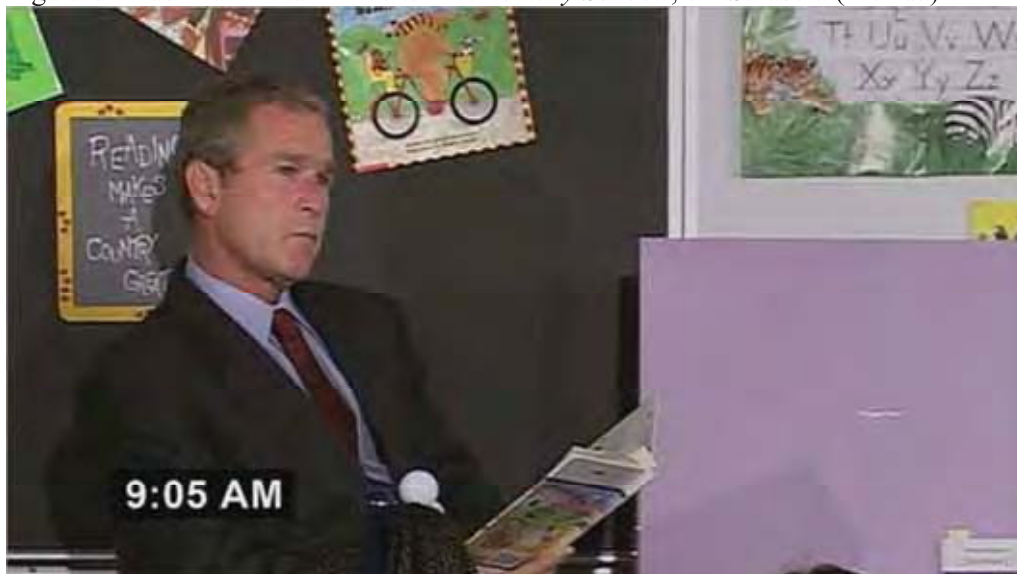
¹¹, sentado, olhando ao redor da sala e para um horizonte além do das crianças, sem agir. (Fig. 8).

Figura 7 – O chefe de gabinete, Andrew Card, entra na sala e sussurra no ouvido de Bush



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 8 - Bush na *Emma E. Booker Elementary School*, em Sarasota (Flórida)



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Essa atitude, criticada no documentário, é explicada e defendida pelo *The 9/11 Commission Report*. De acordo com a comissão, quando o chefe de gabinete, Andrew Card, entrou na sala e sussurrou no ouvido do presidente que a nação estava sendo atacada, Bush optou por conservar a calma, refletindo sobre o acontecido:

¹¹ “Minha cabra de estimação”. Na verdade, existem dois erros nessa informação. O nome é *The Pet Goat* (A cabra de estimação) e não se refere ao nome de um livro, mas ao de um exercício de um livro chamado *Reading Mastery 2*. (*The New Yorker*, 2004).

O Presidente nos disse que seu instinto foi de aparentar calma, não deixar o país perceber uma reação nervosa em um momento de crise. A imprensa estava em pé atrás das crianças; ele viu seus telefones e *paggers* começarem a tocar. O Presidente sentiu que deveria aparentar concentração e calma até poder entender melhor o que estava acontecendo.¹² (2004, p. 38, tradução nossa).

Pode causar indignação o fato de o presidente ter seguido sua agenda, mesmo sabendo que, às 8:46:40, um avião tinha se chocado contra a torre norte do WTC. A explicação dada para essa atitude, segundo a comissão, é a de que ninguém na Casa Branca (tampouco as pessoas acompanhando o presidente na viagem) sabia da situação dos sequestros, “a reação do Presidente foi que o incidente devia ter sido causado por erro de pilotagem.”¹³ (2004, p. 35). Assim, segundo Moore, “o senhor Bush decidiu seguir em frente com a programação montada para render boas fotos.” (2004, p. 33).

Outro aspecto fortemente criticado no documentário concerne ao “terror securitário”, abordado no Capítulo 2. Moore sugere que, após os atentados, o governo aproveitou-se da situação para propagar uma “guerra contra o terror”, incitando o medo e a insegurança nos cidadãos, objetivando o apoio da população a favor da batalha contra o terrorismo. O filme mostra declarações de Bush alertando sobre supostos novos ataques no país e a mídia alimentando o novo tipo de terror. Ao interrogar o deputado democrata Jim McDermott, psiquiatra e membro do congresso, Moore o questiona sobre qual o papel desempenhado pela política do medo, e McDermott responde: “O medo funciona, sim. Você consegue com que as pessoas façam qualquer coisa quando estão assustadas [...] você as assusta criando uma aura de ameaça sem fim.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Moore associa o “terror securitário” às intenções de Bush em atacar o Iraque, com o objetivo de conseguir assegurar o petróleo iraquiano. Ademais, segundo o cineasta, empresas do grupo Carlyle, um dos maiores fornecedores de material bélico militar dos Estados Unidos, foram as que mais lucraram com o 11 de setembro. Ironicamente, tanto George W. Bush como seu pai trabalharam para o grupo, mantendo ainda fortes laços após os atentados, e membros da família Bin Laden constavam como grandes investidores da Carlyle.

¹² Do original: “*The President told us his instinct was to project calm, not to have the country see an excited reaction at a moment of crisis. The press was standing behind the children; he saw their phones and paggers start to ring. The President felt he should project strength and calm until he could better understand what was happening.*” (2004, p. 38).

¹³ Do original: “*the President’s reaction was that the incident must have been caused by pilot error.*” (2004, p. 35).

Dessa forma, o documentário questiona se não existiria um conflito ético no fato de George Bush fazer visitas à Arábia Saudita, em nome do grupo Carlyle, desconsiderando tudo o que havia acontecido ao país. Porém, essas ações seriam justificadas, segundo Moore, pelo fato de a família real saudita ter investido 1 bilhão e 400 mil dólares nos Estados Unidos, beneficiando os Bush, seus amigos e seus negócios nas últimas três décadas.

Talvez todos esses fatores justifiquem, também, o fato de a Casa Branca ter dado autorização para aviões recolherem 142 sauditas, incluindo 24 membros da família Bin Laden e levá-los para fora do país, quando os atentados aconteceram (Fig. 9). Essa ação teria sido considerada inadmissível. Nos dias subsequentes ao 11 de setembro, todo o tráfego de voos comerciais e particulares foi paralisado. Como, então, justificar a saída de pessoas ligadas ao principal suspeito pelos atentados sem antes interrogá-las e tentar encontrar alguma pista do esconderijo do terrorista?

Figura 9 - Título do *New York Times* ["Casa Branca autorizou partida de sauditas depois do 11 de setembro, diz ex-assessor", edição de 4 de setembro de 2003"].



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

O documentário exibe uma entrevista com o Senador Byron Dorgan, fazendo a seguinte declaração: “Sabemos que alguns aviões foram autorizados pelo mais alto escalão do governo a decolar para recolher membros da família de Osama bin Laden e outros sauditas e levá-los para fora do país.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Essa denúncia também foi confirmada por Richard Clarke (coordenador do grupo de antiterrorismo durante a administração Bush), em depoimento à Comissão Independente de Investigação sobre o 11 de setembro. Clarke revela ser o responsável pelos voos de evacuação, tomando a decisão depois de consultar o FBI. (SHENON, 2008). Porém, de acordo com o relatório da Comissão, não há evidências quanto a voos, domésticos ou internacionais, antes da reabertura do espaço aéreo, na manhã de 13 de setembro de 2001. Embora o chefe de gabinete da Casa Branca, Andrew Card, lembrasse de alguém dizendo a ele sobre o pedido dos sauditas para deixarem o país logo após os ataques, ele não havia tomado nenhuma providência a esse respeito. Ainda, segundo o relatório,

o FBI entrevistou todas as pessoas de interesse nos voos antes da partida. Eles concluíram que nenhum dos passageiros estava conectado aos ataques de 11 de setembro e desde então não encontraram nenhuma evidência para mudar aquela conclusão. Nossa [da comissão] própria análise independente dos cidadãos sauditas envolvidos confirma que ninguém com ligações conhecidas ao terrorismo partiu [naqueles] voos.¹⁴ (*The 9/11 Commission Report*, 2004).

Desse modo, analisando esses fatos sob diversas perspectivas, fica a dúvida quanto a que tipo de interrogatório aquelas pessoas foram submetidas e quando realmente partiram.

Moore também afirma que o FBI sabia da existência de integrantes da Al-Qaeda nos Estados Unidos, mandados para escolas de aviação em todo o país, mas ignorou o fato.

O documentário mostra-nos fotos de Bush em sua fazenda, conversando com assistentes que têm em mãos o relatório de 6 de agosto de 2001, informando os planos de Bin Laden em atacar os Estados Unidos, sequestrando aviões. (Fig. 10)

Conforme vimos no depoimento de Condoleezza Rice à Comissão, assunto explorado no Capítulo 2, a conselheira de Segurança Nacional da Casa Branca não deu a devida importância ao fato, sugerindo que o título do relatório era muito vago.

¹⁴ Do original: “The FBI interviewed all persons of interest on these flights prior to their departure. They concluded that none of the passengers was connected to the 9/11 attacks and have since found no evidence to change that conclusion. Our own independent review of the Saudi nationals involved confirms that no one with known links to terrorism departed on these flights.” (2004, p. 330).

Figura 10 - Bush e seus assistentes com o relatório de 6 de agosto de 2001.



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Entretanto, depois da tragédia, o governo finalmente “resolveu” proteger a América, criando o *U.S.A. Patriot Act*, aprovado pelo congresso, sancionado por Bush e lançado no meio da noite, sem que ninguém tivesse lido previamente, de acordo com depoimentos de deputados. Limitando os direitos civis em nome da segurança nacional, o governo estaria ferindo algumas liberdades em nome do combate ao terrorismo. O documentário mostra o controle rigoroso nos aeroportos (Fig. 11), a infiltração de um oficial da unidade antiterror em um grupo pacifista, o *Peace Fresno*, supostamente “suspeitos” de ações contra o governo (Fig. 12 e 13) e as limitações advindas da nova lei.

Figura 11 - Cidadão sendo revistado em um aeroporto



Fonte: *Fahrenheit 9/11*

Figura 12 - Membros do grupo *Peace Fresno*, reunidos em uma sala, com aparência inofensiva



Fonte: *Fahrenheit 9/11*

Figura 13 - O oficial Aaron Kilner, designado para se infiltrar no grupo *Peace Fresno*, usando o nome “Aaron Stokes”



Fonte: *Fahrenheit 9/11*

Em meio a histórias pessoais de “terror” envolvendo a segurança em aeroportos, Moore destaca a sua preferida: a da suposta ameaça terrorista contida no leite materno de uma mãe. O cineasta entrevista Susan Hambleton (Figura 14), que narra sua constrangedora experiência ao embarcar com seu bebê Patrick Hambleton:

Eu pensei, bom, se eu colocar só um pouquinho nos lábios vai ser suficiente, porque obviamente estou experimentando o leite. E ela [agente fiscal do aeroporto] me olhou e eu senti como se estivesse dizendo: “Beba mais”. E ela continua: “Não, você tem de beber mais”. E, de uma mamadeira de 250 ml, acabei bebendo mais da metade de leite materno. E, como eu tinha colocado a boca na mamadeira, precisei jogar todo o leite fora. (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 14 – Susan Hambleton relatando sua experiência



Fonte: *Fahrenheit 9/11*

Assim, de acordo com Moore, o poder dessa lei é ilimitado, infringindo os direitos dos cidadãos em nome de qualquer ato considerado uma violação ou um abuso. Além disso, a definição do termo “terrorista”, circunscrita na lei, é tão ampla que qualquer pessoa poderia ser considerada um terrorista em potencial. E, aproveitando-se desse argumento, o cineasta assume seu papel de interlocutor dos depoimentos, com o intuito de acrescentar um viés cômico, em voz *over*. Durante uma entrevista concedida pela deputada Tammy Baldwin (comitê judiciário da câmara), a alguém excluído da cena, ela comenta sobre o cerceamento de direitos civis nos Estados Unidos, em decorrência do decreto patriótico: “As leis tem várias definições que são profundamente inquietantes. Em primeiro lugar, a definição de ‘terrorista’... e... é uma definição tão ampla que pode incluir pessoas...”. Então, a voz de Moore interpela a deputada, completando: “Como eu?” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). A sequência é cortada e acompanhada de risos da congressista, como se estivesse rindo da pergunta.

O emprego da ironia também faz parte das estratégias de Moore. Conforme analisamos no Capítulo 1, a ironia pode ser considerada uma expressão artística com poder crítico de resistência e oposição entre as políticas de representação. A sua inclusão não implica necessariamente a exclusão da seriedade, em virtude de o seu jogo ser imanente à seriedade almejada por ela, conforme defende Hutcheon (1991). Nesse sentido, essas considerações nos levam a pensar de que modo ela afigura-se como estrutura trópica, regendo o discurso de Michael Moore, como “estratégia de oposição aos discursos dominantes”, retomando o conceito de Hutcheon (2000).

Para auxiliar o efeito de persuasão almejado, Moore utiliza, portanto, como estratégia retórica, a ironia associada a apelos emocionais, cujo objetivo é denunciar, criticar e censurar a política norte-americana. O cineasta a utiliza como instrumento para apresentar o contrário

daquilo que pensa, deixando uma distância intencional dúbia entre o que vai para a tela e o que ele acredita, com a intenção de provocar reações nos espectadores, convidados a refletir e a tomar uma posição (a defendida por Moore ou não).

Um elemento que concorre para reforçar o caráter jocoso de Michael Moore é a escolha das trilhas sonoras de algumas cenas. Um exemplo de ironia é a música *country* ao focalizar a eleição na Flórida, cuja função seria a de dar suporte à opinião do cineasta sobre a natureza duvidosa do resultado, visto, neste caso, como uma espécie de piada, ironizando a vitória do presidente George W. Bush.

Outro exemplo é o *close-up* na foto de Bush de mãos dadas com um membro da elite saudita (Fig. 15), sugerindo os estreitos laços e uma série de ligações suspeitas entre as famílias Bush e Bin Laden, conforme já mencionado. As cenas são elencadas tendo como pano de fundo a música *Shiny Happy People*, da banda R.E.M “*Shiny happy people holding hands/ Shiny happy people laughing/ Everyone around them, love them, love them*” [“Pessoas brilhantes, felizes, de mãos dadas/ Pessoas brilhantes, felizes, dando risada/ Todo mundo em volta delas, ame-as, ame-as”]. Moore sugere que os muitos milhões de dólares investidos nos Estados Unidos, pelos sauditas, compram tudo, inclusive “compram um bocado de amor.”

Figura 15 - Bush de mãos dadas com um saudita



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Após exibir cenas em que Bush aparece alertando quanto à periculosidade de Saddam Hussein, contrapondo-as ao discurso de Colin Powel afirmando que Saddam não conseguiu desenvolver nenhuma estrutura significativa em termos de fabricação de armas de destruição em massa, o documentário mostra a “coalizão dos dispostos”, cujo objetivo é reunir os países aliados dos Estados Unidos, na “guerra contra o terrorismo”. Uma voz, em tom grave e sotaque carregado, enumera os componentes do grupo, enquanto imagens tipificadas conferem humor ao texto. (Fig, 16). Nelas, são citados: “A República de Palau!”, “A República da Costa Rica!”, “A República da Islândia!”, “Romênia!”, “O Reino do Marrocos!” [esse mencionado ironicamente, cuja tarefa seria a de mandar dois mil macacos para detonar minas]”, “Holanda!”, “Afeganistão!.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Por meio dessas montagens, Moore diminui a importância dessas nações como fortes aliadas no combate ao crime, intervindo e afirmando: “O problema é que nenhum desses países tem exército. Por causa disso, claro, também não tem armamentos. Então... Parece que o negócio da invasão vai ficar mesmo por nossa [da América] conta.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Dessa forma, segundo o filme, os Estados Unidos continuariam agindo unilateralmente.

Figura 16 - Países membros da Coalizão dos Dispostos



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Uma abordagem também irônica concerne à declaração de guerra dos Estados Unidos contra o Afeganistão, antes de bombardearem o Iraque. Moore critica a nova doutrina americana de ataque preventivo e a indústria bélica do governo Bush, comparando-as às produções dos filmes violentos de faroeste. O cineasta faz uma montagem paródica da abertura do seriado *Bonanza*, com a música *The Magnificent Seven*, de Elmer Bernstein, como pano de fundo. A cena mostra o mapa do Afeganistão em chamas e a sequência de abertura do seriado, com os rostos dos atores sobrepostos pelos de George W. Bush, Donald Rumsfeld, Dick Cheney e Tony Blair, partidários da guerra, caracterizados como *cowboys*. (Fig. 17)

Figura 17 - O Afeganistão em chamas e os líderes da guerra, estrelando: George W. Bush (presidente); Donald Rumsfeld (secretário de defesa); Dick Cheney (vice-presidente) e Tony Blair (primeiro-ministro inglês)



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Assim, o caráter midiático de Moore aparece nas associações dos fatos por meio de comparações, fazendo referências a elementos de gêneros ficcionais para estabelecer relações entre ideias.

Outro fato histórico que ganhou uma interpretação adicional foi a retirada de familiares de Osama bin Laden, vivendo nos Estados Unidos, conforme já ilustrado.

De acordo com informações do agente aposentado do FBI, Jack Cloonan, em entrevista a Michael Moore, no caso da família Bin Laden “teria sido mais prudente intimá-los, obrigá-los a vir até nós [agência] e fichá-los... Ter tudo registrado.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). No entanto, isso não aconteceu, opondo-se a ações do governo que, após os atentados, mandou

tirar dos aviões várias pessoas suspeitas, nativas do Oriente Médio ou de traços semelhantes. Baseado no fato, o cineasta utiliza um trecho da série policial *Dragnet*: detetives em ação para mostrar como a investigação deveria ter sido feita. Com o som da música *Danger Ahead* (tema do seriado) compondo o cenário, Moore enfatiza: “Eu não sei o que vocês acham disso, mas, me parece que, quando a polícia não consegue encontrar um assassino, em geral tenta falar com membros da família para descobrir se eles sabem onde o cara está, não?” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). A imagem de *Dragnet* (1951) exhibe dois investigadores interpelando uma mulher (Fig. 18): “Você não sabe onde seu marido está?” Os planos seguintes ilustram a continuidade da cena, evidenciando falas como “Bem, se souber de alguma coisa, avise-nos, ok?” e “Você daria um depoimento?”. No final, Moore conclui: “É isso aí, é assim que os tiras fazem. O que houve por aqui?” O depoimento do senador Byron Dorgan é usado como resposta à pergunta: “Precisamos saber mais, isso merece uma séria investigação. O que aconteceu, como, o porquê e quem autorizou.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 18 - Abertura e cena da série *Dragnet*



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Assim, apropriando-se de recursos musicais e representações de fácil identificação pelo espectador, utilizando estereótipos do gênero policial, como os exemplos dos seriados, Moore lança mão de elementos sonoros e visuais que contribuem para a composição do tom irônico

no documentário. Entendemos, assim, a ironia, como figura de retórica com o objetivo de “censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica.” (MUECKE, 1995, p. 31). A ironia abarca o contraste entre aparência e realidade, representando a discrepância entre o que parece ser verdade e o que realmente é verdade (ou verdades). Neste contexto, Moore a utiliza como jogo de sedução, de poder e de persuasão entre as cenas destacadas pelo documentário e as palavras ou os atos presentes nas cenas. Ademais, a predominância da montagem como uma forma de produção de sentidos é enriquecida por técnicas e imagens de outras fontes, demonstrando a clara intenção de tornar os filmes atrativos a um público condicionado à noção de espetáculo.

Outra estratégia adotada por Moore é a que o teórico Bill Nichols (2001), denomina de “modos interativos e reflexivos”, deslocando-se dos bastidores para interagir-se com os atores sociais do documentário, substituindo a voz *over* pela sua presença, tornando-se também um ator social e despertando a reflexão dos espectadores sobre os fatos. Esse recurso, muito adotado durante todo o documentário, é especialmente usado em uma cena. Inconformado por nenhum membro do congresso ter lido a Lei Patriota antes de votá-la, Moore decide a “única coisa patriótica a fazer”: ler a lei para eles (Fig. 19). O documentário mostra o cineasta, dirigindo um caminhão pelas ruas e lendo, usando um alto-falante, as seções da lei para quem se encontrava nas imediações do Capitólio.

Figura 19 - Michael Moore em Washington, D.C., dirigindo um caminhão de sorvete, circundando o Capitólio e lendo a Lei Patriota pelo alto-falante



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Em outro segmento do filme, Moore narra as técnicas usadas pelo governo para o recrutamento militar de jovens no país. Tentando sensibilizar o público, ele usa como

referência a sua cidade Natal, intencionando transferir seriedade e familiaridade ao assunto. Exibindo imagens de bairros semiabandonados em Flint (Figura 20), o cineasta relata que os recrutas poderiam ser encontrados por toda a América, principalmente “nos lugares devastados pela economia. Lugares nos quais o alistamento no exército é a única chance de emprego. Locais como a [sua] cidade natal, Flint, Michigan.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 20 - Casa abandonada em um bairro de Flint, Michigan



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

A cena é sucedida por uma entrevista com um grupo de jovens negros, relatando o estado de degradação do município. Um deles, Torian Billings, dá seu testemunho: “Outro dia eu estava assistindo TV e mostraram algumas regiões que foram atingidas por bombas e, vendo aquilo, lembrei que existem locais em Flint iguais àqueles, e nem estivemos em guerra.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Outro morador, Gregory Fitch (Fig. 21), demonstra revolta ao descrever o bairro onde mora: “Olhe onde moro. A maioria está abandonada. Quer saber? Isso não está certo. Querem falar de terrorismo? Venham pra cá. Presidente Bush, venha até aqui. Ele sabe o que está acontecendo, eu enviei um e-mail a ele.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 21 – Gregory Fitch, morador de Flint



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Assim, a evocação de aspectos da história pessoal de Moore, tendo nascido em Flint, contribui para a criação de elementos de identificação entre obra e público. Ele não trata de assuntos alheios à sua audiência, mas de situações comuns a todos e, assim, de responsabilidade coletiva. Essa estratégia narrativa de engajamento em suas produções o alinharia, portanto, ao modo performático de documentário.

Moore entrevista o cabo Abdul Henderson, do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos, perguntando se ele voltaria ao Iraque, caso fosse convocado. Ele responde, enfaticamente, que fardado não voltaria, sob a pena de ir para a prisão por causa dessa atitude: “Eu não vou. Não vou deixar ninguém me mandar de volta para lá para matar outros pobres coitados, especialmente se eles não representam nenhuma ameaça para mim ou para o meu país. Não vou fazer isso.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Posteriormente, Moore convida Henderson a ir com ele até o Capitólio para questionar os parlamentares e descobrir quantos deles teriam a coragem de mandar seus filhos para a guerra no Iraque. (Fig. 22).

De acordo com o cineasta, dos 535 membros do Congresso, somente um tinha um filho lutando no Iraque. Ao abordar o deputado John Tanner (Fig. 23), Moore explica o porquê de estar ali e sugere ao congressista que mande um de seus filhos se alistar no exército e tente convencer seus amigos, caso eles concordem com a guerra, a apoiar essa ideia de mandar seus próprios filhos ao Iraque. Porém, como declara o cineasta, “é claro que nenhum membro do Congresso estava disposto a sacrificar seus filhos pela guerra no Iraque. E quem pode culpá-los? Quem estaria disposto a sacrificar seus filhos? Você? Ele? [mostrando a imagem de Bush].” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Mais uma vez, o documentário denuncia o fato de serem sempre as pessoas vivendo nos lugares mais pobres, nos quais o alistamento é um dos únicos

empregos existentes, frequentando as piores escolas e tendo uma vida muito difícil, as primeiras a se apresentar para defender o sistema: “elas se alistam para que nós não precisemos nos alistar. Elas oferecem suas vidas para que nós possamos ser livres.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Dessa forma, mais uma vez, a ênfase narrativa de Moore recai sobre procedimentos estilísticos, tais como entrevistas e depoimentos, demandando e determinando a sua interação no filme, muitas vezes fazendo-o adquirir espessura de personagem.

Figura 22 - Cabo Henderson e Moore em direção ao Capitólio



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 23 - Moore abordando o Deputado John Tanner e entregando-lhe panfletos sobre o alistamento



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

O documentário também faz fortes denúncias quanto ao “terrorismo de estado”, ratificando a opinião de Chomsky (2002) ao encarar esse tipo de terrorismo como um sério problema, devido à sua legitimação. *Fahrenheit 9/11* mostra cenas muito chocantes de civis

inocentes sendo atacados, torturados e mortos indiscriminadamente, pelas forças militares norte-americanas. O documentário exhibe o bombardeio maciço dos Estados Unidos contra Bagdá e afirma que a invasão à nação soberana do Iraque era injusta, pois eles jamais haviam ameaçado a América, tampouco assassinado um único cidadão norte-americano até então.

O ponto culminante dessa parte do documentário são as entrevistas com soldados americanos relatando a rotina do exército e os detalhes dos ataques à população Iraquiana. Um dos soldados faz a seguinte revelação: “Nós matamos muitos civis inocentes. Eu acho que é porque... o exército americano, sabe... Nós entramos aqui sabendo que não ia ser fácil. Então, no começo, atirávamos em qualquer coisa que se movesse.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Na sequência, outro soldado admite que eles ouvem músicas específicas, ao entrar em combate, incentivando-os a “ficar em ponto de bala”, prontos para fazer o que têm de fazer. A música mais ouvida, usada nas viagens e matanças do inimigo é a da banda Drowning Pool, *Let the Bodies Hit the Floor* [“Deixe os corpos pelo chão”], segundo a opinião dos soldados, “perfeita para o trabalho” feito por eles (Fig. 24). Um outro soldado entrevistado prefere ouvir *The Roof is on Fire* [“O telhado está em chamas”], porque simbolizava Bagdá em chamas, pois, naquele momento, eles queriam ver a cidade inteira queimando, “para tirar Saddam da toca e derrubar seu governo.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). O mesmo soldado, então, canta para a câmera (Fig. 25): “*The roof, the roof, the roof is on fire/ We don't need no water/ Let the motherfucker burn/ Burn motherfucker, burn...*” [“O telhado, o telhado, o telhado está em chamas/ Não queremos água/ Deixe o desgraçado queimar/ Queime, desgraçado, queime”]. A música é *Fire Water Burn*, da banda Bloodhound Gang.

Figura 24 - Soldado dentro do tanque de guerra exibindo o CD que ouve durante os combates



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 25 - Soldado cantando *Fire Water Burn* para a câmera



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Reforçando a trilha sonora do filme, que para muitas situações utiliza uma música para ilustrar o efeito desejado, dando mais espessura dramática ao contexto, essas músicas são colocadas, num tom mais alto, enquanto são mostradas cenas de civis iraquianos mortos e mutilados.

Segundo Moore, “comportamento imoral gera comportamento imoral”, pois “quando um presidente comete o ato imoral de enviar garotos, que em outra situação poderiam ser bons garotos, para uma guerra baseada em mentiras, é isso o que acontece.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Embora os efeitos dos discursos sejam produzidos na montagem por meio, fundamentalmente, da relação entre as imagens, os sons e os textos, há uma passagem em que a trilha sonora agrega um significado ambíguo ao contexto. A cena apresenta alguns depoimentos de soldados americanos no Iraque, na véspera de Natal, em 2003, no posto de comando, durante o preparo para uma incursão noturna. Há um soldado aparentando nervosismo e outro mostrando abridores de rosca usados para arrombar portas. Na sequência, soldados nos tanques em patrulha rondam a cidade, tendo, como pano de fundo, a música *Santa Claus is coming to town* (Nati King Cole):

[É melhor você se comportar, é melhor não chorar/ Melhor não fazer cara feia, vou te contar o porquê/ Por quê?/ Papai Noel está chegando à cidade, prepare-se/ Ele está fazendo uma lista, vai conferir duas vezes/ Vai descobrir quem é desobediente e quem é bom/ Papai Noel está chegando à cidade/ Ele sabe quando você está dormindo/ E sabe quando está acordado/ Ele sabe

quando você foi bom ou mau/ Então seja bonzinho/ Para seu próprio bem/ É melhor tomar cuidado.]]¹⁵ (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Em seguida, uma casa é arrombada, causando desespero nas mulheres, que não entendem a confusão. O alvo, um estudante chamado Suheib, é capturado e submetido a interrogatório. E, segundo um soldado, “assim termina a véspera de Natal.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). A próxima cena mostra um soldado, vestido de Papai Noel, dizendo: “Feliz Natal, pessoal, Feliz Natal. Papai Noel veio até o Iraque só por causa de vocês, rapazes.” Como resposta, seu companheiro complementa: “Tentamos deixar o céu limpo para você, Papai Noel.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Assim, a música, anunciando a chegada do “bom velhinho” à cidade, na verdade está fazendo referência à chegada dos soldados, ameaçando a população, exigindo obediência, para o “bem” dos iraquianos.

O documentário intercala momentos de terror, tortura e arrombamentos de casas, aleatoriamente, com depoimentos de soldados, contradizendo a fala de Donald Rumsfeld, secretário de defesa de Bush. Enquanto um soldado confessa que eles usam artilharia e *napalm* (líquido altamente inflamável) durante o combate, atingindo mulheres e crianças inocentes, cenas de pessoas em hospital, com os rostos desfigurados pela substância, são mostradas (Fig. 26).

Figura 26 – Vítima do *napalm*



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

¹⁵ Do original: “[You better watch out, you better not cry/You better not pout, I’m telling why/ Why?/ Santa Claus is coming to town, gather round/ He’s making a list, checking it twice/ Gonna find out who’s naughty and nice/ Santa Claus is coming to town/ He sees when you are sleeping/ He knows when you’re awake/ He knows when you’ve been bad or good/ So be good of goodness sake/ You better watch out.]” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Como estratégia para “desmascarar” o governo, Rumsfeld aparece, em uma cena, afirmando: “Nossa eficiência no acervo de alvos e o cuidado que tomamos ao selecionar esses alvos são notáveis, como qualquer um pode ver.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Porém, o que é exibido é um menino iraquiano tendo a cabeça suturada, sem anestesia. (Fig. 27)

Figura 27 - Criança iraquiana sendo atendida sem anestesia



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Por meio dessas contestações e ataque às “verdades” contadas pelo governo, Moore beneficia-se de cenas da guerra, até então camufladas, para opor-se à “guerra contra o terror” defendida arduamente por Bush e sua administração.

Fahrenheit 9/11 também critica o fato de o governo americano e a imprensa esconderem a história pessoal dos soldados mortos na guerra. “O governo não permitia a filmagem dos caixões sendo embarcados de volta para casa.” (Fig. 28 e 29), afinal, “é o tipo de notícia que baixa o astral.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 28 - Caixões de soldados mortos durante a guerra



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 29 - Imagens do Cemitério Nacional de Arlington, Virgínia



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

As cenas mostrando os sacrifícios e o caos enfrentados pelos soldados durante a guerra no Iraque (Fig. 30, 31, 32 e 33), contrapõem-se às falas de Bush de “missão cumprida”, ao vangloriar-se: “Meus caros compatriotas, os combates mais intensos no Iraque chegaram ao fim. Na batalha do Iraque, os Estados Unidos e seus aliados triunfaram.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). No entanto, segundo o repórter Harold Moss, “mais de 825 soldados foram mortos no Iraque.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Isso representaria, portanto, o maior número de soldados americanos mortos desde a guerra do Vietnã.

Figura 30 - Soldados americanos em momento cruel da guerra, em luto pelos companheiros mortos



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 31 - Soldados americanos em Fallujah (província do Iraque), sendo agredidos com pedaços de pau



Fonte: Fahrenheit 9/11 (2004)

Figura 32 - Soldados sendo queimados



Fonte: Fahrenheit 9/11 (2004)

Figura 33 - Soldados americanos mutilados e pendurados em uma ponte



Fonte: Fahrenheit 9/11 (2004)

Em um depoimento do deputado Jim McDermott, o parlamentar afirma: “Eles [o governo] dizem que os veteranos não serão esquecidos, mas muita gente está sendo deixada para trás.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). O documentário exhibe entrevistas com veteranos de guerra mutilados (Fig. 34), em um hospital do exército, em Washington. Walter Reed (Fig. 36), cujas pernas foram amputadas, faz um desabafo: “Dizer que fomos esquecidos, acho que não. Mas desprezados? Sim. Existem muitos soldados que foram abandonados, preteridos. Eles não tinham cobertura médica.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). De acordo com informações de outro soldado, o governo tem uma lista de mortos, mas não mostra quanta gente foi ferida ou sofreu amputações por causa dos ferimentos. Enquanto isso, uma legenda aponta os cálculos: “Quase cinco mil feridos nos primeiros 13 meses de guerra, incluindo feridos e amputados.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 34 - Soldado ferido que perdeu as mãos



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

Figura 35 – Walter Reed concedendo entrevista



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

5.4.1 (Des)contextualização e omissão

A contextualização pode aumentar a nossa crença. Onde a omissão tira a informação, a contextualização a acrescenta. Ela é frequentemente utilizada como tática defensiva no documentário, usada como jogo de ataque ou manipulação das informações.

Moore é particularmente afeiçãoado a justaposições, colocando juntas ideias ou imagens discordantes, ou interrompendo uma emoção e permitindo que ela seja transferida para uma outra cena. Cenas anteriores definem um contexto emocional para outras posteriores, mesmo que não estejam relacionadas, interferindo em nosso julgamento dos fatos narrados. Nós podemos ver e compreender a tristeza das vítimas dos atentados, esmagadas pela dor de uma maneira tão profunda que podemos facilmente senti-la. No entanto, Moore, estrategicamente, interrompe nossas emoções para exibir cenas de Bush sempre feliz, sorridente, confiante e sarcástico, em momentos em que nenhuma manifestação de alegria caberia, considerando o pesar das circunstâncias. Dessa forma, as atitudes de Bush representariam, em um nível inconsciente, alheio à ideia de manipulação, total insensibilidade e irreverência. Nossas prévias emoções, então descontextualizadas, passam a gerenciar nosso julgamento.

Há uma cena em que Bush está em um campo de golfe e faz o seguinte discurso aos repórteres: “Nós precisamos deter o terror. Eu conclamo todas as nações a fazer o possível para deter esses terroristas assassinos. Obrigado. Agora vejam essa. [dá uma tacada de golfe].” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Como alguém preocupado com o terrorismo pode mudar de assunto, imediatamente, e pedir para que observem sua “tacada”? Isso não representaria uma enorme falta de sentimento? É esse o pensamento induzido pela abordagem.

Durante o documentário somos alertados quanto à falta de segurança em viajar de avião após os atentados e do perigo de ataques iminentes: “O mundo mudou depois do 11 de setembro. Mudou porque deixou de ser seguro”, discursa um presidente preocupado com a nação. Na sequência, Bush aparece pedindo à população: “Peguem um avião e aproveitem os maravilhosos destinos dos Estados Unidos [...] Peguem suas famílias e aproveitem a vida. [...] Vão para a Disney, na Flórida.” Então é a vez de Donald Rumsfeld advertir. “Nós entramos no que muito provavelmente é o ambiente de segurança mais perigoso que o mundo já conheceu.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Ora, o presidente estaria, dessa forma, tentando matar a população, ao sugerir para saírem a passeio? Ele não se preocupava com a segurança da nação? Tudo isso é sugerido, por meio dessas cenas, descontextualizadas. E o discurso do deputado Jim McDermott, logo em seguida, fecha com maestria o objetivo almejado por

Moore: “É como adestrar um cachorro. Você diz ‘senta!’ e ao mesmo tempo pede para ele rolar. O cachorro não sabe o que fazer. Bem, o povo americano estava sendo tratado assim. Foi mesmo muito, muito engenhoso e horrível, o que eles conseguiram.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Outro exemplo dessa estratégia é a cena em que aparece uma criança sendo atendida, sem anestesia, ilustrada pela Figura 27.

É fácil fazer com que pessoas pareçam idiotas, por meio de citações fora do contexto. Tão simples quanto fazê-las parecer fraudulentas ou de dupla personalidade, como faz Michael Moore, ao mostrar Bush (Presidente), John Ashcroft (Ministro da Justiça), Paul Wolfowitz (assistente de Rumsfeld, Secretário de Defesa), Condoleezza Rice (Conselheira de Segurança Nacional) e Colin Powel (Secretário de Estado) maquiando-se (aqui com duplo sentido) e preparando-se para aparecer na mídia. Nos arranjos do filme, fatos verídicos são recortados, adaptados e prontos para, visualmente, responder às questões levantadas pelo cineasta.

Há uma sequência de quatro cenas em que Bush diz, referindo-se a Bin Laden: “Eu vou arrancá-lo da toca/ Vamos obrigá-lo a sair da toca/ Vamos arrancá-lo da toca/ Vamos arrancá-lo.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Então, podemos assistir a uma imagem em preto e branco, de um filme de faroeste, em que um *cowboy* diz: “Vamos atrás dele e desentocá-lo.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Essa estratégia seria uma maneira de sugerir que Bush é um caipira estereotipado, rude e ignorante. Moore não diz isso, declaradamente, mas o espectador é levado a essa conclusão.

Uma das técnicas de propaganda mais comuns é a omissão de informações relevantes, que poderiam comprometer as teses do propagandista. Podemos considerar a omissão como uma forma de “trapaça” ou como uma coisa normal na comunicação humana, deixando de focar em questões notórias para alcançar eficiência e objetividade. Porém, muitas omissões acabam transmitindo uma impressão errada, ignorando os contextos. O que as fortalece, no entanto, é o fato de elas não serem percebidas pelos espectadores.

O documentário, ao exibir a “coalizão dos dispostos”, agrupando os países aliados dos Estados Unidos, na “guerra contra o terrorismo”, deixa de citar os principais membros da coalizão: Austrália, Polônia, Itália, Espanha e a Grã-Bretanha.

Outra cena em que há omissão é a da Condoleezza Rice pronunciando: “Há uma ligação entre o Iraque e o que aconteceu em 11 de setembro.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Todavia, sua fala é cortada em seguida, omitindo o restante do discurso, primordial para o entendimento do contexto:

Não é que Saddam Hussein e seu regime estavam, de alguma forma, envolvidos no 11 de setembro, mas, se você pensar sobre o que causou o 11 de setembro, é a ascensão de ideologias do ódio que levam as pessoas a pilotar aviões contra edifícios de Nova York.¹⁶ (*Cyberalert*, 2003, tradução nossa).

Na cena em que Moore aparece abordando os parlamentares, nas imediações do Capitólio, uma informação passa despercebida. Ao aproximar-se do republicano Mark Kennedy (Figura 36), questionando-o se ele mandaria seus filhos à guerra, o filme mostra a imagem de Kennedy, aparentando perplexidade no olhar, corta a cena e, conseqüentemente, sua resposta. Segundo o congressista, ele teria respondido que já tinha dois sobrinhos servindo o exército, inclusive um a caminho do Afeganistão. (COULTER, 2004). Bastante questionado sobre essa omissão e manipulação, Moore alega não ter recebido a informação desejada, isto é, Kennedy não havia respondido se enviaria “seus” filhos.

Dessa maneira, ao distorcer os fatos, por meio de descontextualizações ou omissões, o cineasta acaba obscurecendo o debate político desejado, sendo severamente criticado por isso.

Figura 36 - Mark Kenney sendo abordado por Moore



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

¹⁶ Do original: “It’s not that Saddam Hussein was somehow himself and his regime involved in 9/11, but, if you think about what caused 9/11, it is the rise of ideologies of hatred that lead people to drive airplanes into buildings in New York.”

5.4.2 Lila Lipscomb: uma figura em transformação

Como um “golpe de sorte” Moore consegue, inacreditavelmente, entrevistar uma mulher defendendo fervorosamente o alistamento de jovens americanos e as políticas armamentistas do governo, mas que, no decorrer da produção do documentário, perde seu filho na guerra. Seu nome é Lila Lipscomb (assistente executiva da Agência Career Alliance, em Flint, Michigan). No começo do documentário ela aparece defendendo o recrutamento, orgulhosa de ser americana. Moore a entrevista em casa, presenciando-a hastear uma bandeira americana do lado de fora da casa, uma ação cotidiana para ela. (Fig. 37).

Figura 37 - Lila Lipscomb hasteando, orgulhosamente, sua bandeira americana



Fonte: *Fahrenheit 9/11*(2004)

Para Lila, a bandeira simboliza seu orgulho pela pátria, quando vidas são perdidas e sangue é derramado para que ela possa estar ali, ostentando a bandeira. Sua filha havia lutado na Guerra do Golfo, em 1991, e vários de seus familiares, como tios, tias, primos, irmãos e pai também serviram nas Forças Armadas, conta Lila: “Minha família é do tipo que eu considero como uma parte da coluna vertebral dos Estados Unidos. São famílias como a minha, não só a minha, há centenas, milhares de famílias assim, que sustentam este país nas costas.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Segundo a moradora de Flint, o exército sempre foi uma excelente opção para os jovens de sua cidade e ela pregava isso a seus filhos, explicando os benefícios que eles teriam, podendo viajar e ver o mundo, estudando por conta do governo. Em seguida, após declarar ser uma democrata conservadora, vivendo em “um grande país”, ela toca uma cruz que carrega no peito (Fig. 38) e diz: “A cruz que eu escolhi usar é uma cruz multicultural, multicolorida. É porque eu acredito que o Deus de todas as pessoas pode assumir muitas cores. E a minha família é multicultural.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 38 – Lila exibindo sua cruz multicolorida



Fonte: *Fahrenheit 9/11*(2004)

Ao revelar, durante a entrevista, que seu filho, o sargento Michael Pedersen (Fig. 39), estava nas forças armadas, uma coisa para se ter orgulho, Moore a questiona sobre sua posição diante de protestos contra a guerra do Golfo ou a guerra do Vietnã. Lila, então, enfaticamente, responde: “Eu sempre odiei os manifestantes. Eles eram como um tapa na minha cara. Era como se estivessem desonrando o meu filho.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 39 – Foto de Michael Pedersen antes de embarcar para o Iraque



Fonte: *Fahrenheit 9/11*(2004)

Todavia, após ser informada de que seu filho havia morrido no Iraque, Lila e seu marido, Howard Lipscomb (Fig. 40) recebem novamente Moore em sua casa. Muito emocionada, a mãe conta como recebeu a notícia:

O exército me telefonou. Eu me lembro de estar ao telefone e um homem falava, me perguntava se eu era Lila Lipscomb, e eu disse “sim”. E ele perguntou: “A mãe do sargento Michael Pedersen?” E lembro-me de ter

deixado o telefone cair. [Lila começa a chorar]. Honestamente é a única coisa de que consigo me lembrar: “Senhora, o exército dos Estados Unidos e a secretaria de defesa lamentam informar...” É tudo que lembro. (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 40 - Lila e seu marido, Howard Lipscomb, em entrevista após a morte de seu filho



Fonte: *Fahrenheit 9/11*(2004)

Dessa vez, desconsolada pela informação da morte de seu primogênito, Lila alega não saber nada, até então, a respeito “dessas coisas sobre Iraque, Bagdá”. Ao ler a carta do filho, onde ele conta que Bush os levou à guerra “para absolutamente nada”, ela revela a dor sentida no momento da triste notícia, fazendo-a “literalmente cair no chão”, gritando: “Por que tinha de ser o Michael? Por que você [Jesus] tinha de levar meu filho? Por que justo o meu filho é que você tinha de levar? Ele não fez nada. Não era mau, era um bom rapaz. Por que levou meu filho?” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

O depoimento do pai evidenciava, naquela entrevista, tudo o que Moore tentava provar durante o documentário: “Estou triste por minha família porque perdemos nosso filho. Mas estou realmente triste pelas outras famílias que estão perdendo seus filhos enquanto nós estamos conversando aqui. E para quê? Essa é a parte que dá vontade de vomitar. Para quê?” (*Fahrenheit 9/11*, 2004). Dessa forma, a guerra seria desnecessária e estaria relacionada, exclusivamente, aos interesses americanos em dominar o Iraque para impor sua política e “democracia”.

Ao mostrar Bush na tribuna, discursando e afirmando que a morte dos soldados não teria sido em vão, pois foi por uma causa justa, “defendendo a liberdade”, são destacadas cenas de Lila chorando em frente à Casa Branca, e uma manifestante gritando, chamando Bush de terrorista, por matar inocentes no Iraque e mandar seus jovens para a guerra,

interessado no petróleo iraquiano (Fig. 41). A assistente executiva, chorando desconsoladamente (Fig. 42), narra a angústia de estar ali, mas considera aquele momento como uma libertação, porque finalmente teria um lugar onde desabafar toda a dor e a raiva que estava sentindo. Dessa forma, o documentário encerra a participação de Lila Lipscomb com gosto de vitória, pois conseguiu fazer a culpa da tragédia recair sobre a suposta má administração do país, elencada nas palavras de Lila: “A Al-Qaeda não decidiu mandar meu filho para o Iraque. Ignorância... Temos de enfrentar isso todos os dias. É porque as pessoas não sabem. Elas pensam que sabem, mas não sabem. Eu achei que sabia, mas não sabia.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 41 - Protesto da manifestante *Concepcion Picciotto*, em frente à Casa Branca, observada por Lila Lipscomb



Fonte: *Fahrenheit 9/11*(2004)

Figura 42 - Lila Lipscomb, aos prantos, em frente à Casa Branca



Fonte: *Fahrenheit 9/11*(2004)

Lila Lipscomb figura como “o centro emocional do filme”, concedendo a ele uma eloquência que muitos críticos encontrarão dificuldade em contestar. Ela é apresentada como uma mulher feliz, segura e religiosa, uma árdua defensora das forças armadas norte-americanas, revelando o seu orgulho e amor à pátria. Porém, o espectador vivencia seu

intenso sofrimento após a morte do filho, revoltada com a guerra e com a política administrativa do governo Bush. Essa amargura, munida de revolta, desencanto e indignação, faz da cena ilustrada acima umas das mais poderosas e convincentes do documentário, conferindo-lhe credibilidade.

5.4.3 O protagonista e a cena final

A última cena do documentário não poderia ser outra: seu “protagonista”, George W. Bush, em uma tribuna (Fig. 43), proferindo as seguintes palavras: “Existe um velho ditado no Tennessee... Sei que ele existe no Texas, provavelmente existe no Tennessee, que diz: ‘Enganou-me uma vez, que vergonha... Que vergonha... Enganou-me uma vez, não me engana nunca mais.’” E Moore, ironicamente, acrescenta, em voz *over*: “Pela primeira vez, nós dois concordamos.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Figura 43 – Bush em uma tribuna, discursando



Fonte: *Fahrenheit 9/11* (2004)

O filme termina com a música *Rocking' In the Free World* (Neil Young), como pano de fundo, cuja letra pede um mundo melhor, mais livre e humano. As legendas mostram dedicatórias a Michael Pedersen e todos os soldados de sua cidade Natal, Flint, que morreram na guerra do Iraque, às pessoas mortas nos ataques de 11 de setembro e a todos os mortos no Iraque e no Afeganistão, vítimas de “nossos [dos Estados Unidos] atos.” (*Fahrenheit 9/11*, 2004).

Assim, estabelecendo um diálogo entre os registros documentais e as criações ficcionais, o cineasta compõe o discurso do filme/documentário, cumprindo com o seu papel de causar polêmica, reações e debates sobre a política interna e externa dos Estados Unidos.

Desse modo, *Fahrenheit 9/11* faz uma re-apresentação do mundo histórico, papel atribuído ao documentário, segundo Nichols (2005). Por conseguinte, “ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *re-apresentação* sustenta o argumento ou perspectiva da *representação*.” (p. 67, grifo do autor). Não obstante, temos de avaliar a autenticidade das provas, ultrapassando a exatidão dos fatos, pois “um documentário é um *tratamento criativo* da realidade, não uma transcrição fiel dela.” (NICHOLS, 2005, p. 68, grifo do autor).

Sendo o documentário uma sequência organizada de sons e imagens, reúne certas metáforas, atribuindo, confirmando ou contestando valores que compreendem as práticas sociais sobre as quais a sociedade se divide, na tentativa de convencer-nos de seus méritos.

No entanto, não podemos desconsiderar que a interpretação crítica a qualquer filme enfoca a sua história, a do cineasta e a perspectiva pessoal do crítico, cujos pontos de vista se originam na sua experiência particular e no seu contexto social. Desse modo, as análises filmicas variam de acordo com a época e o lugar, conforme as experiências e perspectivas de diferentes espectadores, no ato de colocar em prática as suas habilidades críticas de investigação.

De qualquer forma, *Fahrenheit 9/11* suscitou vigorosas discussões acerca do significado do 11 de setembro e debates quanto à conduta de invasão e ocupação do Iraque, pelos Estados Unidos.

O documentário instigou muitos americanos a questionar a política interna e externa do país, o papel das forças armadas no combate ao terrorismo, o poder da mídia, o perigo da censura e o significado da democracia.

Debates concernentes ao documentário remeteram a diversas discussões quanto à habilidade de certos cineastas, engajados na tentativa de influenciar a opinião pública. Sua produção é voltada à sustentação de um argumento e, por ser um filme de contestação, precisa convencer os espectadores. Nesse sentido, as formas de persuasão adotadas pelo cineasta fundamentam-se na ideia de identificação e na emoção, cujas abordagens afetivas ligam-se tanto ao apelo ao humor quanto à exposição da dor e da injustiça.

Fahrenheit 9/11 foi mais que um acúmulo de críticas direcionadas à administração Bush. O documentário causou um forte impacto emocional. Seus admiradores reconheceram nele uma maneira de exteriorizarem sua intensa discordância com relação às ações políticas do governo, expressadas nas palavras de Moore. Seus detratores o acusaram de violar os padrões tradicionais da produção de filmes documentários, repreendendo-o por manipular evidências e traçar conclusões ludibriasas.

Todavia, independentemente das críticas positivas ou negativas (que não são poucas), o documentário tornou-se um importante propulsor de acirrados debates sobre a História da política americana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo discutir os fatores históricos, socioeconômicos e políticos que provocaram, direta ou indiretamente, a tragédia de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, reexaminando esse passado histórico por meio dos discursos do romance *Falling Man* e do documentário *Fahrenheit 9/11*.

Quando expressamos que o 11 de setembro mudou a face da História, talvez seja porque estamos falando, sobretudo, de uma das faces, sob a perspectiva do mundo ocidental e, mormente, da nação hegemônica e capitalista. A mudança de paradigma a ser ressaltada deve-se ao fato de que o alvo, desta vez, foi os Estados Unidos.

Ambos DeLillo e Michael Moore levantam questões cruciais sobre a reavaliação das feições do terrorismo e nossas concepções a seu respeito. Essa reflexão irá depender, conforme analisamos, do contexto histórico, político, social e econômico que está sendo tratado e como os conceitos de terrorismo são afetados pelas maneiras como os governos definem seus interesses, determinando o emprego de rótulos de acordo com a conveniência política.

Problematizamos a relação complexa e plural entre Literatura e História, abordando algumas acepções e perspectivas dos principais teóricos e estudiosos do tema e analisamos a obra *Falling Man*, de Don DeLillo, verificando como o romance apropriou-se dos atentados de 11 de setembro para reavaliá-lo, por meio das estratégias narrativas utilizadas pelo autor.

Não houve, nessa análise, a pretensão de propor uma definição sintética dos conceitos de Literatura e História, pois isso implicaria a redução e simplificação de um tópico que vem sendo discutido desde os primórdios, na Grécia Antiga, como enunciado no Capítulo 3.

Reconhecemos que os fatos e os documentos sejam importantes para o historiador. Porém, eles por si mesmos não constroem a História, pois essa precisa da seleção e interpretação do historiador para ser narrada. Assim, os acontecimentos históricos nunca chegam puros a nós e, portanto, pressupondo vias distintas, sempre envolvem julgamentos de valor.

Falling Man retrata o choque sentido pelas pessoas após os atentados e suas estratégias de evasão, descrevendo a vida nas ruínas de uma nação afetada pelo medo e pela dor. Todos os seus parágrafos transformam-se em variantes vívidas na frase “O mundo era assim agora.”¹

¹ Do original: “*This was the world now.*” (2007, p. 3).

(2007, p. 7). Dessa maneira, o romance constitui-se em um diagnóstico da condição da sociedade contemporânea pós-atentados e suas assimetrias.

Don DeLillo recupera os atentados de 11 de setembro reavaliando o passado e debatendo novas questões que são incorporadas no texto com o intuito de subverter os fatos dados como certos. Para o autor, a intenção do romancista não é a de mostrar ao leitor aquilo que ele já conhece: “O romancista não quer lhe contar coisas que você já sabe sobre o notável, o grave, o impotente e o cruel.”² (*The New York Times*, 1997, p. 63, tradução nossa).

Essa volta ao passado não é gratuita. O escritor, ao tomar por base um fato histórico, oferece ao leitor múltiplas perspectivas de abordagem e de análise crítica do passado.

Ao resgatar o passado histórico da América, mostrando reiteradamente o caos de sua condição atual, DeLillo traz à tona reflexões que possam levá-la ao conhecimento acerca de si mesma por meio das veredas do mundo ficcional.

Em suma, a História e a Literatura são narrativas; portanto, historiadores e escritores, bem como os leitores, preenchem suas lacunas de acordo com suas versões.

Subentende-se, desse modo, que tanto o historiador quanto o escritor exercem o mesmo papel, diferenciando-se pelo fato de o primeiro tentar buscar a realidade dos fatos (embora isso seja impossível em sua totalidade), e o segundo habitar o mundo das possibilidades, onde tudo é possível.

Desse modo, Literatura e História são consideradas discursos que representam e reproduzem interesses e aspirações dos narradores e de suas épocas.

As narrativas ficcionais, ao resgatarem e reelaborarem acontecimentos históricos por meio de reflexões sobre condutas, critérios e valores, desafiam e subvertem os fatos pretéritos à luz do conhecimento presente.

Portanto, a Literatura, por meio dessa problematização da noção de conhecimento do passado, pode servir como fonte importante para a compreensão da História.

Essa importância materializa-se no romance *Falling Man*, servindo de mediador na reconstrução da memória do passado, fornecendo-nos subsídios para (re)avaliarmos os atentados de 11 de setembro.

Na análise do documentário, nosso objetivo foi o de mostrar que, em seu discurso, a transparência das imagens contrasta-se com questionamentos acerca da plenitude e da evidência dessas imagens, ao proporcionar ao espectador a ilusão de enxergar a realidade

² Do original: “The novelist does not want to tell you things you already know about the great, the grave, the powerless and the cruel.” (*The New York Times*, 1997, p. 63).

como um todo inquestionável. A realidade pode reduzir-se a elementos selecionados por instituições, as quais autorizam somente aquilo suscetível de ser mostrado, por meio de esquemas pré-construídos.

No tocante à interpretação de fatos históricos nos filmes, não só em produções que se pretendem não-ficcionais, mas também as de ficção, a realidade mostrada é, antes de tudo, editada.

A voz do documentário *Fahrenheit 9/11* representa a de muitos outros que, por meio da oratória e do ponto de vista social de seus cineastas, pretende assumir uma posição a respeito de aspectos vinculados ao mundo histórico e convencer-nos de seus valores.

Constatamos, dessa forma, que o documentário é uma obra pessoal, um gênero essencialmente autoral, pois o diretor exerce o seu ponto de vista sobre os fatos narrados, transformando-os e manipulando-os de acordo com seus interesses.

Portanto, valendo-se de uma linguagem retórica, os documentários, em geral, sucumbem à transcrição fiel da realidade, tentados pela ambiguidade do “cinema-verdade”. Eles reúnem provas e utilizam-nas para construir suas próprias perspectivas ou argumentos sobre o mundo, influenciando na maneira pela qual o vemos e procedemos nele.

As abordagens de reavaliação do passado histórico, empregadas por Michael Moore, ao inserir conceitos e depois subvertê-los, muitas vezes tomam forma na ironia. E essa ironia crítica funciona como uma forma de teorização autoconsciente internalizada, pois ela insere e depois debilita a autonomia da arte e a referencialidade da história, fazendo surgir uma nova modalidade de questionamento. É a essa modalidade contraditória que Hutcheon (1991) chama de pós-modernismo.

O cinema documental, cujo eixo narrativo pode estar comprometido com projeções políticas e de interesse particular, funciona como ferramenta de conflitos políticos por meio de temas que se alimentam de matérias sociais para o propósito central de sua produção e circulação.

Fahrenheit 9/11, por mais que tenha contribuído, de alguma forma, para a ativação da nossa consciência social e política, fazendo-nos contestar valores existentes nas práticas sociais sobre as quais continuamos divididos, não se exime do esforço incondicional de nos convencer, persuadir ou predispor a uma determinada visão do mundo real em que vivemos.

O escritor, diretor, produtor, roteirista e político, Michael Moore é, na verdade, uma pessoa de várias facetas e papéis sociais, imprimindo sua experiência e suas manobras nas estratégias de abordagem dos fatos. Pelas voltas dialéticas das montagens e pelo imperativo

de sua voz, ele pontua passo a passo o sentido que é necessário ler nas imagens do documentário.

Devido ao tema abordado e sua postura propositadamente polêmica, os debates sobre o documentário são acirrados e as interpretações sobre representação e realidade são controversas em função do enfoque centrado em diferentes posições políticas.

No reprocessamento de realidades históricas, aqui retratadas por *Falling Man* e *Fahrenheit 9/11*, percebemos que qualquer estratégia de representação é sempre política. E nessa estratégia, conforme aponta Hutcheon (1993), nossos pressupostos sobre o considerado “real”, do ponto de vista do senso comum, dependem de como esse real é descrito, colocado em discurso e interpretado. Portanto, não há e tampouco nunca houve nada natural em relação ao “real”, mesmo antes do aparecimento dos meios de comunicação em massa.

Conforme depreendemos, a noção de “verdade” sofreu evoluções, pois vivemos em um mundo de representações. A “certeza” é desafiada e questionada e a existência de alguma “verdade absoluta” não está mais condicionada à relação de conformidade com qualquer objeto externo.

Assim, percebemos que toda narrativa, sustentada como expressão de uma verdade absoluta, seja ela moral ou filosófica, está fadada ao declínio iminente.

Nesse processo de justaposição de documentos históricos com o mundo ficcional, os modos de representação do histórico podem conceber outras realidades.

Porém, mais do que aceitar essas realidades, é preciso levantar sempre questões sobre a produção, transmissão e disseminação do conhecimento, procurando investigar e compreender o leque de fenômenos associados a essas categorias de representação do real.

As narrativas pós-modernas que se baseiam em acontecimentos históricos utilizam seus discursos como fonte e instrumento de investigação para o questionamento de seu próprio estatuto de verdade, sua autoridade e seu processo ambíguo de interpretação dos fatos.

Considerando o caráter problemático, provisório e paradoxal inerentes à arte pós-moderna, deve-se sempre questionar seus limites e seus poderes, não ignorando sua ideologia antitotalizante. O artista aborda a realidade de forma a representá-la e não a copiá-la. Ele transmite um sentido, uma visão e uma mensagem, representados por aquilo que ele percebe em contato com a realidade.

Portanto, resta-nos uma pergunta, formulada por Baudrillard (2002): “Que é então feito do acontecimento real, se por todo o lado a imagem, a ficção, o virtual se fundem na realidade?” (p. 34).

Nesse sentido, realidade e ficção misturam-se nas abordagens dos atentados de 11 de setembro e o fascínio dos ataques deve-se muito às imagens. Os acontecimentos conseguiram radicalizar a diluição mundial do terrorismo e também a relação da imagem com a realidade. Enquanto anteriormente os filmes de ficção evocavam imagens comuns de pseudo-acontecimentos, o ato terrorista de Nova York restituiu e deu vida, ao mesmo tempo, à imagem e ao acontecimento.

O 11 de setembro pode ser lido como um evento que insere um novo capítulo à história, e esse capítulo contém verdades condicionadas à interpretação de cada um, pois os fatos são representados por meio de diferentes discursos.

O romance *Falling Man* e o documentário *Fahrenheit 9/11* problematizam o fato histórico, justapondo outras versões dos acontecimentos, porém, não nos oferecem uma solução para a problemática instaurada.

Assim, ambas as abordagens permitem-nos reavaliar e questionar a tragédia de 11 de setembro, sob diversas perspectivas, resgatando o passado no presente, por meio dos discursos do romancista e do cineasta.

Este é, portanto, o grande desafio do contexto pós-moderno: apresentar múltiplas perspectivas para o entendimento do passado, sugerindo questionamentos e reflexões acerca do que poderia ter sido dado como certo e já estabelecido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARON, D. How to read Don DeLillo. In: LENTRICCHIA, F. (Ed.) *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1994, p. 67-81.
- AMADO, A. Michael Moore e uma narrativa do mal. In: MOURÃO, M.D.; LABAKI, A. (Org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 217-233.
- ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDREAS, J. *Addicted to War: Why the U.S. Can't kick Militarism*. Oakland: Frank Dorrel & AK Press, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- AUFDERHEIDE, P. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007.
- BARROS, J.M.A. *Terrorismo: ação, reação, prevenção*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180.
- BAUDRILLARD, J. *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- _____. *Simulacros e Simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- _____. *O espírito do terrorismo*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2002.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Tempos líquidos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 222-232.
- BOSCOVI, I. Yes, eles têm homem-bomba. *Veja on-line*, São Paulo, jul. 2004. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/280704/p_102.html>. Acesso em: 19 jul. 2010.
- BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2009.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

BRITO, J. B. de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUENO, E. P. O documentário Fahrenheit 9-11 e sua possível influência nas eleições americanas. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 39, ago. 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/039/39bueno.htm>>. Acesso em: 08 mai. 2010.

BURKE, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p. 07-37.

CÂNDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARR, E. H. *Que é história?* Tradução de Lúcia Maria de Alverga. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CAUCHON, D; MOORE, M. Desperation Forced a Horrific Decision. *USA TODAY*, McLean, feb. 2002. Disponível em < http://www.usatoday.com/news/sept11/2002-09-02-jumper_x.htm>. Acesso em: 13 nov. 2011.

CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHOMSKY, N. *11 de setembro*. Tradução de Luiz Antônio Aguiar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *O império americano: hegemonia ou sobrevivência*. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. *Poder e terrorismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. Terrorism Works. *Media Monitors Network Online*, California, nov. 2001. Disponível em <<http://www.mediamonitors.net/noamchomsky3.html>>. Acesso em: 20 mai. 2011.

COELHO, T. *Moderno Pós Moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Marisa Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

COULTER, A. How to Talk to A Liberal (If You Must), *Readers Read*, oct. 2004. Disponível em < <http://www.readersread.com/excerpts/howtotalktoaliberal.htm>>. Acesso em: 16 dec. 2011.

DA-RIN, S. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

DeCURTIS, A. An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo. In: LENTRICCHIA, F. (Ed.) *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1994, p. 43-66.

DELILLO, D. *Players*. London: Vintage, 1991.

_____. *Mao II*. New York: Penguin Books, 1992.

_____. *Libra*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Mao II*. Tradução de Edson Rocha Braga. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. The Power of History. *The New York Times Magazine*. New York, p. 60-63, Sep. 7, 1997.

_____. In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September, *Harper's Magazine*, p.33-40, Dec. 2001.

_____. *Falling Man*. New York: Scribner, 2007.

_____. *Homem em queda*. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Baader-Meinhof. *The New Yorker*, New York, apr. 2002. Disponível em <http://www.newyorker.com/archive/2002/04/01/020401fi_fiction>. Acesso em: 10 dez. 2011.

DEPALMA, A. Poeira que Nova York ainda não sacudiu. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. J4, 12 set. 2010.

DEPIETRO, T (Ed.). *Conversations with Don DeLillo*. Jackson: University of Mississippi Press, 2005.

DOUGLAS, C. Don DeLillo. In: BERTENS, H.; NATOLI, J. (Ed.). *Postmodernism: The Key Figures*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2002, p. 104-109.

EAGLETON, T. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford and Malden: Blackwell, 1997.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ECO, U. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FAHRENHEIT 9/11. Direção: Michael Moore. Produção: Michael Moore, Jim Czarnecki e Kathleen Glynn. Washington: Westside, 2004. 1 DVD (122 min), son., color.

- FERNÁNDEZ-ARMESTO, F. *Verdade: uma história*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FILHO, D. P. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- FRASER, A. *A conspiração da pólvora: terror e fé na Revolução Inglesa*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FREITAS, M. T. de. Romance e História. *Uniletras*. Ponta Grossa, n.11, p. 109-118, dez. 1989.
- FRIEDMAN, T. L. *Longitudes and Attitudes: The World in the Age of Terrorism*. New York: Anchor Books, 2003.
- FUKUYAMA, F. *O dilema americano: democracia, poder e o legado do neoconservadorismo*. Tradução de Nivaldo Montigelli Jr. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- GOODMAN, W. History as Fiction. *The New Reader*. New York, v. 71, n. 9, p. 11-12, 1988.
- GREENBLATT, S. Towards a Poetics of Culture. In: VEESER, H. A. (org). *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989, p. 1-14.
- HABERMAS, J. *A crise de legitimação no capitalismo tardio*. Tradução de Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HANSON, V.D. *An Autumn of War: What America Learned From September 11 and The War on Terrorism*. New York: Anchor Books, 2002.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.
- HAUERWAS, S.; LENTRICCHIA, F. (Ed.) *Dissent From The Homeland: Essays after September 11*. Durham and London: Duke University, 2003.
- HOBBSBAWN, E. *Globalização, democracia e terrorismo*. Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1993.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUYSSSEN, A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, p. 9-93.

_____. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.

_____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Modernidade singular: Ensaio sobre a ontologia do presente*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 9-113.

JOHNSON, C. *Blowback: os custos e as consequências do império americano*. Tradução de Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Record, 2007.

JUNOD, T. The Falling Man. *Esquire*, Harlan, sep. 2009. Disponível em <http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN>. Acesso em: 10 ago. 2011.

KEAN, T. H. et al. *The 9/11 Commission Report: Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks upon the United States*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2004.

KEESEY, D. *Don DeLillo*. New York: Twayne's Publishers, 1993.

LeCLAIR, T. *In the Loop: Don DeLillo and the systems novel*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1987.

_____. An interview with Don DeLillo. In: DePIETRO, T. (Ed.). *Conversations with Don DeLillo*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005, p. 3-15.

LENTRICCHIA, F. (Ed.) *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1994.

LISBERG, A. "Artist" Sorry for Stunt. *New York Daily News*, New York, jun. 2005. Disponível em <<http://www.nydailynews.com/archives/news/artist-stunt-article-1.642311>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

LOPES, C. Cinema e Literatura: dança e tropeço. *Verdes Trigos*, Presidente Prudente, fev. 2004. Disponível em <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=246>. Acesso em: 29 jun. 2011.

LUCENA, L. C. *Nem tudo é verdade!:* produção simbólica e construção do real no documentário contemporâneo. São Paulo: Ativa, 2007.

LYOTARD, J-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

MAHER, S. Jihads React to Bin Laden's Death. *Foreign Affairs Online*, may. 2011. Disponível em <<http://www.foreignaffairs.com/articles/67841/shiraz-maher/jihadis-react-to-bin-ladens-death>>. Acesso em: 25 nov. 2011.

MARTIN, W. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

MCHALE, B. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992.

MEAD, W.R. *Poder, terror, paz e guerra: os Estados Unidos e o mundo contemporâneo sob ameaça*. Tradução de Bárbara Duarte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MOORE, M. *O livro oficial do filme Fahrenheit 11 de setembro*. Tradução de Áurea Akemi Arata et al. São Paulo: Francis, 2004. p. 13-128.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade: Ensaios sobre Literatura e Música*. São Paulo: Ática, 1996.

NICHOLS, B. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

_____. O evento terrorista. In: MOURÃO, M.D.; LABAKI, A. (Org.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 174-195.

OSTEEN, M. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

PASCAL, B. *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAZ, O. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RADOSH, D. The Pet Goat Approach. *The New Yorker*, New York, jul. 2004. Disponível em <http://www.newyorker.com/archive/2004/07/26/040726ta_talk_radosh>. Acesso em: 16 dez. 2011.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

REICHEL, A. I. *Fahrenheit 9-12. Rebuttal to Fahrenheit 9/11: In Opposition to FahrenHEIT 9/11. And in Support of FahrenHYPE 9/11. Not Quite FahrenHEIL 9/11*. Lincoln: iUniverse, 2005.

RETTBERG, S. American Simulacra: Don DeLillo's Fiction in Light of Postmodernism. *Undercurrents*. Spring, 1999. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20030306205015/darkwing.uoregon.edu/~ucurrent/uc7/7-rett.html>>. Acesso em: 11 ago. 2011.

ROSENFELD, D.; MATTÉI, J.F. (Ed.) *O terror*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: ____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das letras, 2002. p. 44-60.

SEVCENKO, N. Conclusão: História e Literatura. In: ____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 286-301.

SHENON, P. *A comissão: a história sem censura da investigação sobre o 11 de setembro*. Tradução de Constantino K. Korovaeff. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

SHIMABUKURO, A. O impacto sobre o 11 de setembro sobre política, religião e sociedade nos Estados Unidos. In: SILVA, C.E.L. (Org.) *Uma nação com alma de igreja: religiosidade e políticas públicas nos EUA*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.157-192.

SILVÉRIO, A. Filme: realidade ou ficção? *Aruanda lab.doc*, São Paulo, jun. 2003. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/silverioficcaoedoc.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

SMITH, H. Morning Shows Pound Rice on How Baghdad Unsafe, No 9/11-Iraq Tie. *Cyberalert. Media Research Center*, dec. 2003. Disponível em <<http://www.mediaresearch.org/cyberalerts/2003/cyb20031201.asp#3>>. Acesso em: 14 dec. 2011.

TOPLIN, R.B. *Michael Moore's Fahrenheit 9/11: How one Film Divided a Nation*. Kansas: University Press, 2006.

VIDAL, G. *Sonhando a guerra: sangue por petróleo e a junta Cheney-Bush*. Tradução de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

WALLERSTEIN, I. Os Estados Unidos e o mundo: as Torres Gêmeas como metáfora. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.16, 46, Dez. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v16n46/v16n46a03.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2011.

WHITE, H. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990. p. 142-213.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

WRIGHT, L. *O vulto das torres: a Al-Qaeda e o caminho até o 11/9*. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

YÚDICE, G. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZACARIA, F. *O mundo pós-americano*. Tradução de Pedro Maia. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.