



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

ANA CAROLINA DOS SANTOS MARQUES

White Noise e Cosmopolis: Análise do processo de desumanização em ficções pós-modernas.

São José do Rio Preto
2014

ANA CAROLINA DOS SANTOS MARQUES

White Noise e *Cosmopolis*: Análise do processo de desumanização em ficções pós-modernas.

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
2014

Marques, Ana Carolina dos Santos.

White Noise e Cosmopolis: Análise do processo de desumanização em ficções pós-modernas. / Ana Carolina dos Santos Marques. - São José do Rio Preto, 2014.

141 f. : il.

Orientador: Giséle Manganelli Fernandes

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

1. Literatura americana - História e crítica. 2. Ficção histórica americana. 3. De Lillo, Don, 1936 - *White Noise* - Crítica e interpretação. 4. De Lillo, Don, 1936 - *Cosmopolis* - Crítica e interpretação. 5. Pós-Modernismo (Literatura) 6. Cinema e literatura. I. Fernandes, Giséle Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - 820.(73).09

ANA CAROLINA DOS SANTOS MARQUES

White Noise e Cosmopolis: Análise do processo de desumanização em ficções pós-modernas.

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: 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.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes.

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes

Professor Adjunto II

UNESP — São José do Rio Preto

Orientador

Prof. Dr. Manuel Fernando Medina

Professor Associado

University of Louisville

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Professor Adjunto

UNESP — São José do Rio Preto

São José do Rio Preto, 19 de fevereiro 2014.

AGRADECIMENTOS

Seria impossível agradecer todas as pessoas que fizeram parte desta jornada. Cada um teve um papel de enorme importância para o meu crescimento acadêmico, profissional e pessoal. Entretanto, não poderia deixar de agradecer:

- Ao CNPq pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

- À professora Giséle, a qual foi muito mais do que orientadora, foi a pessoa que me apoiou e acreditou em mim até mesmo quando eu não acreditei. Tudo o que sei devo a ela, e tenho muito orgulho de poder fazer parte de seu grupo de orientandos;

- Aos meus pais, que de formas diferentes sempre estiverem presentes;

- À Honey B., minha irmã, minha amiga, minha companheira para toda vida;

- Ao João Paulo Vani, que foi o meu maior parceiro nessa caminhada, meu eterno suplente. Não sei o que teria sido desse mestrado sem toda a sua ajuda;

- Aos meus queridos amigos João Victor e Vinícius por me ouvirem, me apoiarem e principalmente, por todos os conselhos;

- Aos meus companheiros de graduação Gabriel Saravalli e Juliana Tokita, por proporcionarem os momentos mais divertidos e por compartilharem comigo o amor pelos Estados Unidos;

- Ao professor Gentil de Faria, que me ensinou lições que ficarão para a vida;

À Alice, Eliana e Bárbara, as três
mulheres da minha vida.

“Debaixo do céu há momento para tudo,
e tempo certo para cada coisa [...]”.

(Eclesiastes 3).

Resumo:

Este trabalho analisa os romances *White Noise* (1985) e *Cosmopolis* (2003), de Don DeLillo, a fim de examinar as estratégias narrativas utilizadas pelo autor norte-americano nessas ficções pós-modernas para abordar questões relativas ao meio ambiente, ao capital e à tecnologia, além de marcar sua posição contrária ao sistema econômico vigente. *White Noise* narra a história de Jack Gladney, um professor universitário bem-sucedido e sua família. A obra é dividida em três partes, o antes, o durante e o depois de um acidente tóxico, que muda de forma drástica a vida desta família cercada de sonhos e temores. *Cosmopolis* é uma narrativa que se passa em apenas um dia. O protagonista, Eric Packer, é um jovem bilionário do mercado financeiro, morador de um triplex, no prédio mais alto de Nova York. Ao acordar em uma manhã de abril, decide sair para cortar o cabelo. Nessa maratona até o seu objetivo, diversos eventos ocorrem dentro e fora de sua limusine. Pretende-se, nessa pesquisa, examinar aspectos relacionados à postura crítica do autor em relação ao capitalismo, mostrando sua possível falência bem como em relação à sociedade americana e à influência da mídia, que transforma os acontecimentos em grandes espetáculos para serem experienciados ao mesmo tempo em cadeia global. O estudo desses tópicos levará à reflexão de como a sociedade brasileira, devido à suas novas possibilidades financeiras, caminha em direção a ter características semelhantes às discutidas por DeLillo, como o intenso consumismo, a perda de valores e a desumanização. Para o desenvolvimento dessa investigação, serão utilizados textos teóricos de autores como Connor (1992), Eco (1986), Harvey (1989), Jameson (1997), Baudrillard (1988), entre outros.

Palavras-chave: Pós-Modernismo, Don DeLillo, *White Noise*, *Cosmopolis*, capitalismo, tecnologia.

Abstract:

This study aims at analyzing the novels *White Noise* (1985) and *Cosmopolis* (2003), written by Don DeLillo, in order to examine the narrative strategies present in these postmodern fictions and verify the author's approach concerning issues related to the power of capital, technology and the environment as well as to show his fierce criticism towards the dominant economic system. Taking these aspects into account, there will be a comparison on how these aspects are also noticed in Brazil at the present moment. Through the story of Jack Gladney, a professor of Hitler Studies, and his family, the book focuses on important characteristics of American society such as the influence of the media that transforms facts in great spectacles to be experienced at the same time around the globe. Jack's family life changes completely after the Airborne Toxic Event, since this situation throws into question values related to privacy and ethics. In *Cosmopolis*, the narrative happens in one day. The protagonist, Eric Packer, is a young billionaire from the business world, who lives in a forty-eight room apartment in the highest building of New York City. One morning in April, he decides to go out for a haircut. In this "marathon" to his goal, many events happen inside and outside his limousine. *Cosmopolis* warns the readers about the critical stage of capitalism and its possible failure. This study will explore how the Brazilian society, due to new financial opportunities, becomes similar to the American society, such as an intense consumerism, the lack of values and the dehumanization. The discussion will be based on theorists such as Connor (1992), Eco (1986), Harvey (1989), Jameson (1997), Baudrillard (1988).

Key-words: Postmodernism, Don DeLillo, *White Noise*, *Cosmopolis*, capitalism, technology.

As traduções das citações dos textos teóricos usados no original são de responsabilidade da autora deste trabalho.

SUMÁRIO

1. Introdução	13
1.1 O pós-modernismo e suas manifestações	20
1.2 Tentativa de periodização do pós-modernismo	21
1.3 A voz das minorias	24
1.4 A perda da noção de história e o fim das grandes narrativas	25
1.5 Globalização e Literatura	27
1.6 A americanização do mundo	28
1.7 A McDonaldisação	29
1.8 O real vs. O imaginário	33

2. *WHITE NOISE* (1985) e *COSMOPOLIS* (2003)

2.1. Don DeLillo	37
2.2. <i>White Noise</i> (1985)	38
2.3. O acidente tóxico	42
2.4. A onipresença da morte	43
2.5. Heinrich Gladney	48
2.6. A sociedade do espetáculo	51
2.7. Babette	54
2.8. Solidão coletiva	56
2.9. A perda dos valores históricos	57
2.10. A academia americana	58
2.11. O consumo desenfreado	62
2.12. Real x Imaginário	66
2.13. Tecnologia	68
2.14. O prazer pelos desastres	71
2.15. Dylar e Sr. Gray	74

2.16. Religião e fé	79
2.17. Ignorância	83
2.18. <i>Cosmopolis</i> (2003)	85
2.19. Eric Michael Packer	86
2.20. Eric Packer & Elise Shifrin	89
2.21. Solidão, excentricidade e poder	90
2.22. Os aspectos da violência e o protesto antiglobalização	92
2.23. A mídia, a padronização dos sentimentos	99
2.24. Os processos migratórios e o <i>American Dream</i>	105
2.25. Obsolescência programada e fugacidade do tempo	107
2.26. Benno Levin	110
2.27. O processo de desumanização	111
3. COSMOPOLIS (O FILME)	
3.1. David Cronenberg	115
3.2. <i>Cosmopolis</i> e seus aspectos comerciais	116
3.3. O Filme	122
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137

Introdução

O presente trabalho analisa as frágeis, instáveis e complexas relações humanas, norteadas de dominação pela busca de poder, de acúmulo de bens, mas desinteressadas na real condição de seus semelhantes, culminando em relações sem afeto presentes nas obras *White Noise* (1985) e *Cosmopolis* (2003). Para essa discussão, será necessário examinar teorias relativas ao Pós-modernismo, notadamente as de Jameson (1998), Baudrillard (1985), Harvey (1989) e Connor (1992).

Em *White Noise* (1985), o autor apresenta a personagem Jack Gladney, um professor universitário, que vive com a família na pequena cidade de Blacksmith, nos Estados Unidos. Sua família é composta por sua esposa Babette e seus respectivos filhos, todos de casamentos anteriores, representando, assim, as novas estruturações das famílias. No desenrolar da história, DeLillo utiliza diferentes estratégias narrativas, tais como diálogos de conteúdos complexos e a fragmentação textual. A crítica do autor à sociedade pós-moderna é abordada por diferentes perspectivas para relatar o cotidiano de uma família norte-americana, com seus problemas, medos, ansiedades, o consumo compulsivo, além do perturbador acidente tóxico que afeta a vida de toda a cidade. Uma das narrativas norteadoras do livro é o medo da morte sentido por Babette e isso vai trazer, como consequência, seu relacionamento extra-conjugal com Mink, o qual promete a Babette uma pílula que supostamente teria o poder de curá-la desse temor.

O outro romance estudado nesta pesquisa é *Cosmopolis* (2003). DeLillo baseia-se em fatores como a imposição cultural e midiática para fazer uma crítica à sociedade atual cujo foco traduz-se na superestimação do dinheiro e da vida vazia manipulada pela mídia e pela tecnologia.

Nessa obra, Eric Packer é um bilionário típico do mundo tecnológico, cujos investimentos estão ligados ao *cybercapital*. A vida frívola da personagem vai desencadeando

uma série de acontecimentos que refletem a rotina do homem da sociedade atual, dominada pelo capitalismo transnacional. Ao longo do romance, o leitor verifica a solidão vivida por Eric, e uma gradativa corrosão de sua essência, justificada pelos eventos que ocorrem durante um dia na vida da personagem, ou seja, o tempo da narrativa. Existe alienação, distanciamento entre pessoas, individualismo exagerado. A personagem tem sua vida preenchida apenas por experiências relacionadas à sua profissão, além de um casamento baseado unicamente em aparências e interesses financeiros.

Devido a todos esses aspectos apresentados em ambas as obras de DeLillo, temos como objetivo avaliar como as perspectivas da cultura norte-americana, criticadas por DeLillo, estão presentes na sociedade brasileira.

Ao longo dessa dissertação, tópicos sobre globalização, a influência econômica dos Estados Unidos em termos mundiais, o poder do capital, as diferentes manifestações culturais, o fim das grandes narrativas e a influência da imagem serão abordados, como base para a análise crítica dos romances.

Don DeLillo é um autor importante da Literatura Norte-Americana pós-moderna. Em suas obras, diversos aspectos do cotidiano do homem no mundo são explorados de forma crítica. Na sociedade atual, é inegável a estreita relação entre os aspectos culturais e econômicos. Frederic Jameson, em seu texto *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização* (2002), aborda a globalização como um artifício que mescla aspectos culturais e econômicos, as redes de comunicação tornaram-se mais densas e extensas em todo o mundo, resultado do enorme avanço tecnológico proporcionado pela contemporaneidade. Segundo Jameson:

Acredito que a globalização seja um conceito comunicacional, que alternativamente mascara e transmite significados culturais ou econômicos. Temos a sensação de que existem redes comunicacionais mais densas e extensas ao redor do mundo, redes que são, por um lado, o resultado de inovações notáveis em tecnologias comunicacionais de todos os tipos mas,

por outro lado, tem como base um enorme grau de modernização em todos os países do mundo ou, pelo menos, nas grandes cidades, as quais incluem a implantação dessas tecnologias. (p.55).

Sabemos que os Estados Unidos vendem ao consumidor um novo estilo de vida, o “*American way of life*”. Isso pode ser visto, não apenas quando falamos da invasão dos restaurantes de *fast-food* e das redes de lojas, mas também no modo de pensar, e isso acontece por influência de inúmeros meios de comunicação, podendo ocorrer em séries de televisão, cinema, música, publicidade etc. Essa “venda” do *American way of life*, pode ser caracterizada como algo muito maior do que a simples propaganda de um estilo de vida, mas trata-se de uma forte tentativa de imposição cultural, como um modelo que deve ser seguido pela massa:

É suficiente pensar que todas as pessoas ao redor do mundo, que assistem aos programas de televisão norte-americanos entendam que essa intervenção cultural é mais profunda do que qualquer outra coisa conhecida nos tempos de colonização, ou imperialismo ou simples turismo. (Jameson, 1998, p.58) .

O poder do dinheiro pode ser verificado de várias formas e não se pode deixar de mencionar, ainda segundo Jameson, o lucro da venda de armas para financiamento de guerras pelo globo.

No mundo contemporâneo existe uma grande valorização do novo, do contato entre diferentes formas culturais. No entanto, assevera Jameson que apesar da existência de um grande incentivo para a co-existência entre as diferenças de forma igualitária, o poder dos Estados Unidos ainda é muito forte e isso causa uma estandardização das culturas:

[...] A sinistra visão de Identidade pode ser transferida para um domínio cultural: e o que será afirmado [...] é a americanização ou padronização da cultura, a destruição das diferenças locais, a massificação de todas as pessoas do planeta. (Jameson, 1998, p.57).

Ao mesmo tempo em que existe a celebração das diferenças culturais, existe também a “destruição” das culturas locais, como, por exemplo, quando falamos sobre os as redes de

restaurantes de *fast-food* espalhados pelo mundo, monopolizando o comércio, e “desestabilizando” uma parte das culturas locais.

No texto “*Postmodernism and Consumer Society*” (1997), também de Frederic Jameson, o autor aborda o conceito de pós-modernismo, sobretudo no que diz respeito a erosão entre a alta cultura e a cultura popular (massa). Segundo ele, tudo vira mercadoria (*commodity*); um exemplo disso é a arte pop e um de seus maiores representantes, Andy Warhol.

Devido a essas novas possibilidades artísticas e à nova ordem mundial, Jameson aborda o surgimento de manifestações artísticas de outros grupos, as quais, somadas às diversidades de experimentações estéticas, fizeram surgir a seguinte pergunta: “O que é original hoje?”, afinal há muitos estilos heterogêneos, refletindo a pluralidade do pós-modernismo. Essas diferentes formas de expressão artística são chamadas, por Jameson (1997), de pastiche (uma paródia que perdeu o humor): “Agora a paródia aproveita a singularidade desses estilos, e se apega a suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que zombe do original” (p.113)¹.

Atualmente, vemos uma crescente proliferação de novas formas de expressões culturais. Segundo Harvey, “A ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com suas próprias vozes, as quais são aceitas como autênticas e legítimas é essencial para o pluralismo do pós-modernismo.” (1989, p.48)². Vozes silenciadas no passado como, por exemplo, as dos negros, das mulheres, dos homossexuais, entre outros grupos, passaram a revelar sua incessante luta pela busca de espaço e de identidade, por meio da produção literária.

¹ Do original: “*Now parody capitalizes on the uniqueness of these styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original.*” (Jameson, 1998, p.113)

² Do original: *The idea that all groups have a right to speak for themselves, in their own voice, and have that voice accepted as authentic and legitimate is essential to the pluralistic stance of postmodernism.* (Harvey, 1989, p.48).

Sobre os narradores dessas novas produções literárias, eles são mais jovens e possuem menos experiências; no entanto, conseguem nos mostrar novas perspectivas, com pluralidade de ações. As narrativas são abertas, instáveis, destotalizadas. Elas não apresentam respostas fechadas ao seu leitor, que passa a ter um papel mais ativo, participando mais da construção da narrativa. O artista pós-moderno produz sem se preocupar com regras pré-estabelecidas. “O artista e o escritor estão trabalhando sem regras para formular as regras do que terá sido feito. [...]”³ (Lyotard, 1993, p.81).

Com o grande poder atual da tecnologia, a vida se transformou numa mera simulação do real. Não precisamos mais sair de casa para comprar, conversar, estudar. Podemos fazer tudo por meio de uma tela. Existe, atualmente, uma relação social que é mediada pela imagem; as pessoas não necessitam mais estar fisicamente próximas para estabelecerem um contato. Baudrillard caracteriza essas ações como uma minimização da vida: “Esse é o tempo da minimização, do telecomando e do microprocessamento do tempo, do corpo e dos prazeres.” (1988, p.129)⁴

Todo esse “poder” do homem pós-moderno, originou uma falsa ilusão de que existe uma grande liberdade nas escolhas dos consumidores, e que estas escolhas estão determinadas apenas pelo poder de livre-arbítrio de cada um. Podemos utilizar, como exemplo, o papel da televisão no cotidiano do homem do século XXI. Pensa-se que há uma liberdade de escolha e variedade de produtos ilimitada, mas essas variedades são limitadas. O que nos faz escolher determinado produto foge de nosso controle. Atualmente, com as novas plataformas tecnológicas como *os smartphones, notebooks e tablets*, as pessoas passaram a migrar de suas

³ Do original: “*The artist and the writer, then are working without rules in order to formulate the rules of what will have been done.*[...]” (Lyotard, 1993, p.81).

⁴ Do original: “*This is the time of miniaturization, telecommand and the microprocession of time, bodies, pleasures.*” (Baudrillard, 1988, p.129)

televisões para esses novos recursos. Além disso, empresas como Hulu e Netflix, estão fazendo a sociedade ter mais “controle” sobre o que chega até suas casas, porque oferecem a seus clientes a possibilidade de assistirem aos programas que quiserem, no horário de sua preferência, sem ter de passar por intervalos comerciais ou esperar por um determinado horário e dia de transmissão. Por outro lado, essa também seria uma falsa forma de liberdade de escolha, pois o telespectador encontra-se cercado, limitado por determinada programação.

A sociedade atual, segundo Baudrillard (1988), tornou-se uma sociedade voltada para o consumo. As empresas e as marcas ganharam um poder global de impacto e, conseqüentemente, deram uma nova dimensão à publicidade, que está cada vez mais presente em nossas vidas, seja por meio da televisão, internet, revistas, jornais ou até mesmo em formas imperceptíveis ao consumidor, como podemos ver no seguinte trecho:

[...] uma visibilidade onipresente de empresas, marcas, interlocutores sociais e as virtudes sociais de comunicação – publicidade em uma nova dimensão invade tudo, enquanto espaços públicos (ruas, monumentos, mercados, cenários) desaparecem.” (Baudrillard, 1988, p.129)⁵.

Estamos vivendo em um mundo ligado à imagem, tudo vai parar nas telas. No entanto, ao mesmo tempo em que temos mais informação e mais poder econômico, não temos privacidade, pois a vida se tornou um espetáculo, ao vivermos em uma “sociedade de vigilância”, e, conseqüentemente, uma mercadoria.

Por motivos como os citados anteriormente, a sociedade atual vem perdendo a noção da história, vivendo sempre no presente. Os escândalos são esquecidos e substituídos por outros novos, por isso, vivemos no “presente perpétuo” (1998, p.125) segundo Jameson, e a mídia é também responsável por isso, uma vez que há a “fabricação” e a manipulação de informações.

⁵ Do original: “[...] *an omnipresent visibility of enterprises, brands, social interlocutors and the social virtues of communication – advertising in its new dimension invades everything, as public space (the street, monument, market, scene) disappears.*” (Baudrillard, 1988, p.129)

Tendo em vista duas narrativas de Don DeLillo, abordamos, no Capítulo 1, teorias e interpretações do pós-moderno, as quais contribuem para uma posterior análise dos romances.

No Capítulo 2, as obras *White Noise* (1985) e *Cosmopolis* (2003) são analisadas. No primeiro romance, utilizamos o acidente tóxico como ponto desencadeador dos conflitos e medos no contexto familiar, a questão da imagem também mostra-se presente, além de aspectos como a solidão, a morte e o consumismo. No segundo romance, a vida de uma única personagem ilustra temas como violência, poder e tecnologia. Em ambas as obras, o aspecto desumanizador torna-se algo bastante característico das personagens de DeLillo.

No Capítulo 3, o filme de David Cronenberg, *Cosmopolis*, é analisado de forma comparativa ao romance. Pontos como a violência e a frieza do homem contemporâneo, além de aspectos comerciais são verificados.

A dissertação teve como objetivo examinar a crítica ao mundo contemporâneo como, por exemplo, a alienação, o poder da mídia, da imagem, a tecnologia, a sociedade vinculada ao espetáculo, questões sobre o meio ambiente, tendo em vista a compreensão de fatores históricos, socioeconômicos e culturais.

As traduções de textos citados dos originais das obras teóricas e de partes da entrevista com Don DeLillo e David Cronenberg, são de responsabilidade da autora desta dissertação. Os trechos traduzidos para o português, dos romances aqui analisados, são de Paulo Henriques Britto.

CAPÍTULO 1

O PÓS-MODERNISMO E SUAS MANIFESTAÇÕES

1.1 O pós-modernismo e suas manifestações

Neste capítulo, abordamos aspectos do pós-modernismo que são fundamentais para embasar as análises das obras estudadas neste trabalho. Julgamos necessário utilizar o conceito de Terry Eagleton, que afirma:

A palavra *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós-modernidade é um estilo de pensamento que duvida das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete alguma coisa dessa mudança de uma época, numa arte pluralista, superficial, descentralizada, infundada, autoreflexiva, divertida, derivativa, eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura ‘alta’ e ‘popular’, bem como entre arte e experiência cotidiana. (Eagleton, 1997, p.vii)

Assim, o *Pós-Modernismo* pode ser relacionado às artes, a *Pós-Modernidade* relaciona-se com um estilo de vida e o *Pós-Moderno* engloba esses dois termos.

Segundo Jameson, em “*Postmodernism and Consumer Society*” (1985), o conceito de pós-modernismo não é amplamente aceito e nem entendido em sua totalidade. O teórico cita artistas considerados pós-modernos de diferentes áreas como, Andy Warhol, John Ashbery, Robert Ventury, The Clash, Talking Heads, entre outros, e afirma que, apesar de serem de diferentes campos da arte e da música, todos têm uma coisa em comum, isto é, todos têm uma postura de reação contrária aos padrões impostos pela alta cultura e aos estilos estabelecidos pelo modernismo. E o fato de pertencerem a diferentes campos da arte, caracterizam esse novo período de diversas formas de manifestações artísticas.

Um segundo ponto importante nessa caracterização é a erosão de determinados limites e separações entre a alta e baixa cultura. Esse fato, ainda segundo o autor, talvez seja a questão

mais dolorosa sob o ponto de vista da academia, a qual sempre teve um grande interesse em preservar sua elite cultural e em transmitir conceitos complexos. Assim, o pós-modernismo focaliza, além de tópicos da chamada “alta cultura”, as dançarinas de Las Vegas, as propagandas, os programas de TV, os filmes categoria B, as biografias populares, os assassinatos misteriosos e as ficções científicas. Os novos artistas deixaram de apenas citar os clássicos, eles passaram a incorporá-los, em um ponto “onde a linha entre a alta cultura e as formas comerciais parecem cada vez mais difíceis de serem traçadas.”⁶ (Jameson, p.112, 1985). As produções literárias passaram a trazer uma diversidade de formas, marcadas pela intertextualidade, pela fragmentação, por linguagem cinematográfica, espaços ou páginas em branco, textos intercalados com fotografias e outras experimentações.

1.2 Tentativa de periodização do pós-modernismo

Segundo Jameson (1998), o pós-modernismo teve início entre o fim dos anos 40 e início dos 50, o período do pós-guerra nos Estados Unidos, trouxe novas formas de expressões culturais e, em sua esteira, novos aspectos sociais, outros estilos de vida e outra organização mundial. Surge, então, uma sociedade relacionada ao capitalismo multinacional, ao consumo e à mídia. A esta sociedade são associadas noções que começam a dar seus primeiros passos em direção ao atual nível de globalização, que inclui novos tipos de consumo, obsolescência programada, um ritmo de mudanças cada vez mais acelerado e a intensa influência dos meios de comunicação. Exemplos de propagação comercial envolvendo música rápida, comida rápida e computadores rápidos cada vez mais rápidos e que integrou e uniformizou o mundo nos anos 90 foram, de acordo com o autor Benjamin Barber (1992), na revista *The Atlantic*: “[...] MTV, Macintosh e McDonald’s – forçando as nações a se inserirem em uma rede global

⁶ Do original: [...] *where the line between high art and commercial forms seems increasingly difficult to draw.* (Jameson, p.112, 1985)

comercialmente homogênea: um McMundo ligado por tecnologia, ecologia, comunicações e comércio.[...]”⁷. Entretanto, devido a essa necessidade de constante mudança, verifica-se a maneira como as empresas e os produtos podem ser descartados ou modificados, de acordo com o interesse de seu público alvo. A MTV (*Music Television*), que tinha como foco inicial e principal a transmissão de videoclipes, precisou ter um momento voltado para os *reality shows*, pois devido ao grande espaço tomado pelo site youtube.com, o público não tinha mais interesse em esperar por determinado horário para ver seus artistas, uma vez que isso pode ser feito em poucos segundos em seus *smartphones*. Esse foi um dos problemas enfrentados pela MTV Brasil, que teve seu contrato encerrado em 2013. A partir de outubro/2013, ela passou a ter exibição apenas em TVs por assinatura, além de passar a ser dirigida por uma empresa americana, a qual também é responsável pelo canal nos Estados Unidos. O segundo produto mencionado, o Macintosh, produzido pela Apple, também é um ótimo exemplo de status social e obsolescência programada, pois essa é uma das principais empresas a fazer seus produtos terem um “prazo de validade”. Em menos de seis meses, podemos ver lançamentos de novas versões de celulares, *tablets*, notebooks etc. No entanto, a cada nova versão, a empresa oferece a seus clientes novas possibilidades de entretenimento e de uso, e vários aplicativos e serviços tornam-se inoperantes em produtos de versões anteriores, ou seja, seus fiéis clientes tornam-se “obrigados” a trocar seus aparelhos constantemente.

A globalização, de acordo com Jameson (2001), “é um conceito comunicacional que ora mascara ora transmite significados culturais ou econômicos” (p.44), ou seja, os aspectos ligados à cultura, à comunicação e aos negócios estão diretamente conectados à globalização, podendo ser considerados complementares um ao outro.

⁷ Do original: *with MTV, Macintosh, and McDonald's, pressing nations into one commercially homogenous global network: one McWorld tied together by technology, ecology, communications, and commerce* (Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1992/03/jihad-vs-mcworld/303882/>)

A comunicação e a informação são pontos de grande relevância no contexto pós-moderno. Com o passar do tempo, a informação vem ganhando uma nova perspectiva e começa a se deslocar em direção ao marketing e à exportação de programas de TV, a informação deixou de ter seu aspecto apenas informativo e passou a ter uma característica de influência na vida das pessoas que “consomem” as informações. Por esse motivo, a comunicação passou por uma modificação em sua dimensão cultural, dimensão essa que tem grande impacto na vida do homem contemporâneo, seja na forma informativa, controladora ou manipuladora. O conhecimento assume a forma de mercadoria, passando a ter um valor de mercado. Lyotard (1993) afirma que o saber é e será produzido para ser comercializado, além de ser consumido para ser valorizado numa nova produção.

Em seu livro *O Nome da Marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável* (2002), Isleide Arruda Fontenelle toma como exemplo a rede de restaurantes McDonald's para ilustrar características comerciais imperialistas presentes não só nos Estados Unidos, mas também em todo o mundo. Segundo Fontenelle, existe uma aceleração intensa e ininterrupta nos dias atuais, a qual é patrocinada pela ciência, pela tecnologia e pelo capitalismo. Esse último tem como objetivo principal seu desenvolvimento contínuo e irrestrito ao mesmo tempo em que descarta os objetos com extrema facilidade. Entretanto, essa rapidez e obsolescência programada, que poderia ser um enorme problema para a economia dos países, funciona como uma espécie de eficiência econômica (Fontenelle, 2002, p.24), pois refere-se ao fato de que essa constante substituição, ao ser feita por valores, produtos e objetos cada vez mais eficientes, torna os âmbitos da vida social também mais eficientes, pelo menos em um primeiro momento.

1.3 A voz das minorias

Ao considerar aspectos culturais positivos nesse período de pós-modernidade, Jameson (2001) afirma existir uma nova forma comunicacional que celebra a diferença e a diferenciação dos grupos minoritários, os quais, devido a uma enorme evolução midiática, passaram a ter uma maior voz de representação, outrora silenciada. Pela facilidade da internet, povos de diferentes etnias, raças, cores ou grupos, podem ter uma postura mais ativa socialmente e suas manifestações artísticas podem ser acessadas por um maior número de pessoas. Para Jameson:

[...] de repente, todas as culturas do mundo estão em contato simpático umas com as outras, em uma espécie de imenso pluralismo de que é muito difícil não gostar. Mais além dessa celebração da diferença cultural, e em geral intimamente relacionada com ela, está a celebração do aparecimento, na esfera pública, das vozes de uma imensa gama de grupos, raças, gêneros, etnias, constituindo uma quebra das estruturas que condenavam segmentos inteiros da população e à subalternidade, e um crescimento mundial da democratização – por que não? – que parece ter alguma relação com a evolução das mídias, mas que é de imediato representada pela nova riqueza e variedade de culturas no novo espaço mundial. (2001, p.46).

A tecnologia fez surgir um grupo que vem conseguindo um maior espaço cultural/comercial, os chamados *geeks*. Fortemente relacionados ao mundo tecnológico e computacional, eles estão sendo absorvidos pelas empresas produtoras de *games* ao redor do mundo, pois elas estão abrindo um grande espaço para a produção de jogos independentes, ou seja, estudantes que antes tinham suas ideias apenas no papel, podem vendê-las a essas empresas, e os famosos e conceituados jogos produzidos pelos EUA são extremamente consumidos. Por outro lado, existe uma enorme procura pelos chamados *indie games*, produções alternativas, feitas por grupos pequenos, sem grandes investimentos financeiros e altamente consumidos pelo público.

1.4 A perda da noção de história e o fim das grandes narrativas

Outro ponto relevante no mundo pós-moderno é a perda de noção de história, uma vez que os escândalos são esquecidos ou substituídos por outros, rapidamente. Dessa forma, segundo Jameson, somos submetidos a um “*perpetual present*” (1998, p.125). Sofremos com a perda da noção da história. Vivemos sempre no presente, e a mídia é também responsável por essa situação, pois ela decide o que deve ser noticiado e a maneira de transmitir a informação. Para Jameson, “o modo como todo o nosso sistema social contemporâneo começou aos poucos a perder sua capacidade de manter seu próprio passado, fez com que começássemos a viver em um eterno presente e em uma eterna mudança, que extingue as tradições.”⁸ (1998, p.125).

De acordo com Fontenelle (2002), durante os anos 50, na esteira da Guerra Fria, veio um enorme desenvolvimento tecnológico e bélico, com a produção da bomba atômica e a possibilidade da morte nuclear. O medo causado por esse momento trouxe aos americanos uma certa imperatividade em viver o presente a qualquer custo, ou seja, toda essa estranha forma de progresso resultou em uma descontinuidade histórica. Consequentemente, a busca pela felicidade conectou-se com o consumo de bens e serviços, fazendo a sociedade americana basear-se no consumo para sua própria sobrevivência.

De acordo com Lyotard (1993), esse acontecimento justifica-se devido ao efeito do progresso da ciência e, com isso, as grandes narrativas deixaram de existir, perdem-se os grandes heróis, as grandes glórias, as grandes odisséias etc. Essa afirmação pode nos remeter à reflexão de Walter Benjamin no texto “Experiência e Pobreza” (1986), no qual ele apresenta uma reflexão sobre a noção de “pobreza de experiência”. Segundo o autor, após a guerra, as pessoas perderam a capacidade de narrar histórias, de compartilhar com as gerações seguintes

⁸Do original: [...] *the way in which our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions*” (1998, p.125).

suas experiências e conhecimentos. Surge, então, na contemporaneidade uma renovação de ideias, que pode ser considerada como uma nova forma de miséria, a miséria de experiência, agora vivida por toda a humanidade. No entanto, essa renovação não pode ser considerada como autêntica, e sim como uma renovação galvanizada, superficial, pois existe um rompimento do patrimônio cultural, mas não um desvinculamento total com o passado. O homem está desiludido com o passado, mas não desligado dele. Devido a essa renovação, a cultura do homem pós-moderno pode ser caracterizada como uma cultura de vidro, dura, lisa, em que nada se fixa, onde não se deixam rastros.

Dessa forma, ainda de acordo com Lyotard (1993), nasce uma sociedade que se baseia em uma pragmática de partículas de linguagem, ou seja, as informações são compartilhadas de maneira fragmentada, quebrada e incompleta. Além disso, Santiago (2002) também observa a existência da fragmentação das narrativas e afirma que elas são insuficientes para apresentar o mundo contemporâneo. O artista pós-moderno produz sem se preocupar com regras pré-estabelecidas. Sobre o narrador dessas novas narrativas, Santiago os caracteriza como mais jovens e menos experientes. No entanto, eles conseguiriam nos mostrar novas experiências, com pluralidade de ações. Para Santiago, “As narrativas são por definição, quebradas. Sempre a recomeçar.” (2002, p.54).

Se por um lado, Jameson (2001) afirma que poderíamos lamentar a globalização, devido a seus pontos negativos, como o desaparecimento da história, o fim do campo de luta política, o consumo desenfreado, entre outros, por outro lado, poderíamos também celebrar aspectos como a “liberdade” da era pós-moderna, a revolução tecnológica, uma maior visibilidade das culturas minoritárias.

1.5 Globalização e Literatura

No livro “*Globalization and Literature*” (2009), o autor Suman Gupta retrata as diferentes abordagens de globalização, levando em consideração a sociedade e a literatura contemporâneas. Em uma instância individual, Gupta define o que pode fazer alguém ser ou agir de forma global. As motivações seriam:

- (i) Pela disseminação ativa de práticas, valores, tecnologias e outros produtos humanos ao redor do globo.
- (ii) Quando práticas globais e outros por aí afora exercem uma forte influência sobre a vida de outras pessoas.
- (iii) Quando o globo serve como um foco, ou como uma premissa em formação, para atividades humanas.
- (iv) Na mudança gradual ocasionada pela interação de qualquer dessas instâncias. (Gupta, 2009, p.04)⁹

Assim, podemos considerar como uma ação global o fato de uma determinada atividade ou valor ser disseminado pelo mundo e, conseqüentemente, exercer uma forte influência sobre as pessoas. Devido ao enorme e desenfreado avanço tecnológico dos dias atuais e à internet, os pontos citados por Gupta acontecem de forma rápida e ágil. A televisão também é um meio de comunicação ainda bastante presente e influente nesses aspectos de disseminação cultural. No entanto, com o crescimento da internet, não só pelo fato de ser algo financeiramente mais acessível, mas também pela proliferação das redes sem fio espalhadas por casas, restaurantes, bares e escolas, o intenso uso de *smartphones*, *tablets* e *notebooks*, tem feito cada vez mais as pessoas abandonarem suas TVs, ou passarem a assistí-las em seus computadores pessoais.

⁹ Do original:

(i) *by the active dissemination of practices, values, technology and other human products throughout the globe.*

(ii) *when global practices and so on exercise an increasing influence over people's lives.*

(iii) *when the globe serves as a focus for, or a premise in shaping, human activities.*

(iv) *in the incremental change occasioned by the interaction of any such instances.* (Gupta, 2009, p.04)

Ao referir-se aos pontos de intersecção entre aspectos literários e de globalização, Gupta (2009) aponta que a literatura não se utiliza do termo “globalização” como algo intrínseco a ela, mas sim como algo existente em seu exterior e que vem ao encontro de suas perspectivas, e, principalmente, como um tema a não ser negado ou subestimado.

1.6 A americanização do mundo

Em 2009, os Estados Unidos enfrentaram uma enorme crise cuja causa relacionou-se a problemas no setor imobiliário. O não pagamento de hipotecas gerou um impacto econômico que se alastrou não somente na vida dos americanos, mas também ao redor do mundo. Inicialmente, o Brasil não foi tão afetado; no entanto, com a diminuição da circulação do dólar, pois houve um encarecimento de crédito nos bancos, as empresas brasileiras também começaram a ser prejudicadas. Entretanto, apesar de todos esses problemas, o poder dos EUA sobre os outros países ainda é bastante forte e com a recuperação da economia americana, os EUA manterão sua hegemonia.

As empresas de *fast-food* e cartões de crédito provenientes dos Estados Unidos, com o passar dos anos, se tornaram-se absolutamente globais, não só pelo fato de a cada dia terem uma maior concorrência dentro de seu país de origem, mas também por avistarem um mercado muito mais promissor internacionalmente. Rizter (1998) afirma que a rede *Mcdonald's* inaugura mais restaurantes em países do exterior do que nos EUA e que metade de seu lucro provém desses países. O mesmo acontece com as empresas de cartões as quais, no mercado externo, conseguem obter um enorme retorno. No momento atual, o Brasil, por exemplo, é um dos mercados mais explorados economicamente. A nova classe média teve um impacto marcante na história da economia do nosso país, pois a enorme oferta de crédito oferecida ao consumidor e as infinitas possibilidades de pagamento e financiamento fez os brasileiros terem um acesso mais “fácil” a produtos, realizações e sonhos, que antes pareciam

impossíveis. Um desses sonhos que se tornou algo bastante comum, está ligado a viagens ao exterior, principalmente aos Estados Unidos, pois os preços das passagens não são mais exorbitantes como no passado. Além disso, a oportunidade de ter acesso a produtos que aqui são encontrados a preços elevados, devido às altas taxas de impostos, como por exemplo, aparelhos eletrônicos, vestuário, artigos esportivos etc., torna preferível, financeiramente, às famílias brasileiras passarem suas férias em Miami ou qualquer outro local turístico internacional, do que em algum local turístico do Brasil, uma vez que os preços seriam bastante similares, mas a oportunidade de consumo torna-se mais vantajosa no exterior. Além, é claro, da possibilidade de realização do *American Dream*, de poder entrar em contato com tudo o que a televisão e o cinema americano nos “vende”, seus restaurantes, suas lojas, seus centros de entretenimento.

1.7. A McDonaldização

Ao longo dos anos, a marca McDonald's ganhou um enorme poder na vida das famílias de todo o mundo. Com o intuito de agilizar a vida de seu consumidor, essa rede tornou-se famosa por sua rapidez na produção das refeições, pelos preços acessíveis nos Estados Unidos, e por seu status de influência social e cultural ao redor do mundo. O objetivo primordial dos responsáveis pela marca era atingir a típica família americana do início do século XX, formada pelo pai trabalhador, a mãe dona-de-casa e principalmente as crianças, as quais garantiriam uma continuidade no consumo de seus produtos. Toda uma geração foi criada e após crescerem e formarem suas próprias famílias, deram prosseguimento a esse consumo uma vez que, com o passar do tempo, tudo tornou-se mais rápido, as mães passaram a trabalhar fora de casa e não havia mais tempo a perder com a preparação de grandes refeições para toda a família.

O Big Mac tornou-se muito mais do que um sanduíche: ele é um símbolo de status social e um dos maiores símbolos comerciais ao redor do mundo. Fontenelle (2002), afirma, de acordo com uma pesquisa realizada pelo *O Estado de São Paulo*, em abril de 1999, que devido ao seu alto grau de padronização e universalização, ele foi transformado em “moeda” pela revista inglesa *The Economist*, funcionando como uma espécie de Índice Big Mac:

Criado há treze anos, a lógica desse índice consiste em tomar o valor do Big Mac nos Estados Unidos – é feita uma média dos preços cobrados em quatro cidades: Nova York, Chicago, São Francisco e Atlanta – como padrão e compará-lo (em variação percentual) com os preços nos diferentes países (devidamente convertidos pela taxa de câmbio real em cada um). Assim, essa relação indicaria se uma determinada moeda estaria sobrevalorizada ou subvalorizada em relação ao dólar. (Fontenelle, 2002, p.30).

Além disso, ainda segundo a autora, a marca seria tão poderosa que, de acordo com um ponto de vista político, a rede de restaurantes pode ser considerada como um símbolo de democracia, associado até à paz mundial. É a chamada Teoria da Prevenção de Conflitos dos Arcos Dourados¹⁰, criada primeiramente por Thomas Friedman, colunista do *The New York Times*. Essa tese sugeria que “os países só podem ter um McDonald’s quando eles tiverem obtido um nível suficiente de prosperidade econômica e estabilidade política para fazer uma guerra ser algo não atrativo para seus habitantes” (Langton, 1996)¹¹. Entretanto, essa teoria caiu por terra devido ao conflito entre OTAN e Iugoslávia em 1999.

Apesar de haver um grande incentivo para a co-existência pacífica entre as diferenças, o poder econômico dos Estados Unidos ainda é grande e continua afetando outros países com a padronização das culturas. De acordo com Jameson (1998), o mundo está submetido a uma “Americanização” ou, em outras palavras, a uma uniformização cultural imposta pela cultura

¹⁰Do original: Golden Arches Theory of Conflict Prevention. Disponível em www.mcspotlight.org/media/press/telegraph_15dec96.html

¹¹Do original: *The Golden Arches theory suggests that countries can support a McDonald's only when they have reached a sufficient level of economic prosperity and political stability to make war unattractive to their people.* Disponível em: www.mcspotlight.org/media/press/telegraph_15dec96.html

norte-americana, causando um possível enfraquecimento de outras culturas e de massificação de todo o planeta. Ritzer (1998) também aponta as redes de restaurantes de *fast-food* e inclui os cartões de crédito como responsáveis pela invasão da cultura americana ao redor do globo, ou seja, a americanização de culturas minoritárias. Assim, ao mesmo tempo em que existe uma celebração das diferenças culturais, as culturas hegemônicas podem causar o desaparecimento de culturas locais, alterando os costumes em várias localidades.

Essa ideia de “americanização” do mundo fica evidente quando percebemos como suas empresas afetam o estilo de vida e a cultura de uma diferente nação. O cinema e a televisão vendem um padrão de beleza inatingível, um padrão específico de moda e influenciam diretamente no comportamento, não mais apenas do jovem, mas também das crianças obcecadas pelos programas e produtos Disney. Já os adultos foram tomados pela ideia do consumismo fácil e rápido, ou seja, todos foram afetados pelo *American way of life*. Vejamos as observações de Ritzer:

Os restaurantes de *fast-food* estão trazendo para o resto do mundo não apenas *Big Macs* e batata frita, mas o mais importante, o estilo americano de comer na correria. Eles trazem a ideia (e a estrutura para implementar isso) de que comer é algo a ser feito da forma mais rápida e fácil possível. De modo semelhante, os cartões de crédito tornam mais fácil a compra de produtos americanos como Levis, Pepsi e também da cultura de consumo americana.¹² (Ritzer, 1998, p.84)

Quando nos referimos à forte influência americana ao redor do mundo, pensamos quase imediatamente em países da América do Sul, Central e da Europa. No entanto, sua presença é absolutamente real em países islâmicos e de culturas orientais apesar, é claro, de haver uma resistência de parte dos habitantes. Um exemplo disso é a China, que a cada ano torna-se uma

¹² Do original: *The fast-food restaurants are bringing to the rest of the world not only Big Macs and french fries, but more importantly the American style of eating on the run. The fast-food restaurant brings with it the idea (and the structure to implement it) that eating is something to be completed as quickly and effortlessly as possible. Similarly, credit card make it easier to purchase American goods like Levis and Pepsi and, more generally, the American consumer society. [...]* (Ritzer, p.84, 1998)

concorrente econômica dos Estados Unidos, mas que, apesar das adversidades, toma o modelo de vida dos americanos como exemplo. O jornalista Ron Gluckman em um artigo para a *Asia Week*, da rede *CNN*, afirma:

Os chineses, jovens ou idosos, estão cansados dos movimentos políticos [...] O Sonho Americano pode estar desgastado em suas beiradas, em suas propagandas, mas os chineses ainda querem suas comodidades associadas a ele: um carro, uma casa cheia de aparelhos, em resumo, a vida boa [...]” (<http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0704/cs1.html>)¹³.

Essa ideia de consumir produtos de origem americana tem um enorme valor de status cultural ao redor do mundo. Fontenelle (2002) aborda esse tema ao afirmar que os jovens da China adotaram a marca McDonald’s como uma forma de se conectarem com o mundo ocidental. Além disso, locais como a Coréia, Taiwan e especialmente o Japão, restaurantes de *fast-food* já fizeram a transição entre o exótico e o comum. Para os mais jovens, essas comidas já são consideradas como sua “cozinha local”.

No início dos anos 30, nos Estados Unidos, teve início a venda de *fast-food* por meio do sistema *drive-in*. O primeiro negócio que investiu nesse sistema foi aberto em Dallas, em 1921, por um vendedor de doces e fumo por atacado, que, de acordo com Fontenelle (2002), concluiu que as pessoas com seus carros “... são tão preguiçosas que não querem sair de seus automóveis para se alimentar” (p.50). Esse sistema teve um sucesso tão arrebatador que, em menos de dez anos, multiplicou-se pelas lanchonetes dos Estados Unidos. Nos dias de hoje, esse princípio de venda de comida sem que o cliente precise sair de seus carros é extremamente popular em todo o mundo. As pessoas preferem poder comprar suas refeições de forma rápida e, algumas vezes, até mesmo fazê-las dentro dos automóveis, sem contato com outros consumidores.

¹³ *Chinese, young and old, are tired of political movements [...] The American Dream may be frayed at the edges, he adds, but Chinese still want the amenities associated with it: a car, a house filled with appliances, in short, the good life. [...] Disponível em: <http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0704/cs1.html>*

Além disso, Ritzer (1998) aponta um outro lado da homogeneização realizada pelas redes de *fast-food*, e que existe uma possível tentativa por parte desses restaurantes de abertura em relação a cultura local. Isso significa que são realizadas modificações em seus cardápios, na tentativa de aproximar a comida tipicamente americana à realidade local, como por exemplo a venda de hambúrguer de carne de ovelha na Índia, local onde a vaca é considerada um animal sagrado, o fechamento das lojas cinco vezes ao dia na Arábia Saudita, para permitir as rezas dos funcionários muçulmanos, entre outras medidas.

1.8 O real vs. O imaginário

No mundo contemporâneo existe também uma perda da noção entre o real e o imaginário. O homem pós-moderno, aos poucos, vai deixando de ser sujeito e passa a se tornar objeto; ele não é mais capaz de limitar o que ele realmente é, ou o que finge ser. Segundo Baudrillard (1985):

O homem não consegue mais criar os limites de seu próprio ser, não consegue jogar, atuar, nem ao menos produzir-se como um espelho de si mesmo. Ele é agora uma tela pura, um centro de troca para todas as redes de influência. (Baudrillard, 1985, p133).¹⁴

Essa questão é reforçada pela noção da sociedade baseada no espetáculo que, para Debord (1995): “[...] é duplamente, o resultado e o objetivo do modo de produção dominante. Não é algo adicionado ao mundo real – não é um elemento decorativo [...] Pelo contrário, é o

¹⁴ Do original: “*He can no longer produce the limits of his own being, can no longer play nor stage himself, can no longer produce himself as mirror. He is now a pure screen, a switching center for all the networks of influence.*” (Baudrillard, 1985, p133)

coração da irrealidade real da sociedade. [...]”¹⁵ (p.13), ou seja, o espetáculo não é uma parte, ele é um todo, intrínseco à realidade ilusória da sociedade pós-moderna.

Nesse sentido, Fontenelle (2002) afirma que não há mais lugar para discussões sobre a sociedade atual acreditar nessas imagens ou não. Ela aposta que o sujeito pós-moderno, de forma racional, não mais acredita nas marcas (as quais podemos entender como as grandes corporações, a mídia etc.), mas ele tem certeza da existência de um enorme vazio, proveniente do poder da imagem em sua vida.

Com o grande poder atual da tecnologia, a vida se transformou em uma mera simulação do real. Além disso, existe atualmente uma relação social mediada pela imagem, isto é, as pessoas não necessitam mais estar fisicamente próximas para estabelecerem um contato social. Inúmeras atividades podem ser realizadas pela internet, com uma agilidade inimaginável há alguns anos. De acordo com Baudrillard (1985), o espaço que habitamos pode ser considerado tanto receptor como distribuidor de informações. A sociedade pós-moderna tem uma enorme capacidade de controlar tudo à distância, como por exemplo, trabalho, estudo, consumo, jogos, relações sociais e entretenimento. Esse mundo repleto de recursos e possibilidades, ao mesmo tempo em que nos proporciona mais informação e mais poder econômico, traz como consequência a falta de privacidade, pois a vida se tornou um grande espetáculo, um enorme reality show a ser admirado por todos, a todo o tempo. O “público” anseia em ter acesso à vida íntima dos outros.

A ideia do capital está baseada na noção da acumulação desenfreada que controla o homem contemporâneo, ou como sentencia Jameson, no “impulso irresistível de expansão” (2001, p.51).

¹⁵ Do original: “[...] is both the outcome and the goal of the dominant mode of production. It is not something added to the real world – not a decorative element [...] On the contrary, it is the very heart of society’s real unreality” (Debord, 1995, p.13)

Podemos considerar que a ideia de solidão compartilhada entre as pessoas, já estava presente na vida dos americanos durante os anos 50. O responsável por manter essa “sociabilidade à distância” foi o sistema de *drive-in*. O sucesso desse novo atrativo trazido pelos restaurantes está relacionado com sua conveniência à vida do consumidor e também pelo “amor” das pessoas por automóveis, um símbolo de *status*, que trouxe rapidez e facilidade à vida do homem. Além disso, com a implementação do *drive-in*, foi possível unir conceitos conflitantes, o desejo das pessoas de se encontrarem com as outras e ao mesmo tempo a necessidade de ficarem afastadas. Em seu livro, Fontenelle afirma que:

Com a separação física promovida pelo automóvel, o *drive-in* permitia que os americanos pensassem que estavam convivendo uns com os outros quando, na verdade, eles procuravam se proteger uns dos outros. (2002, p.64)

Pode-se notar que a sociedade atual continua nesse caminho em direção a uma vida de solidão compartilhada. A influência da TV e da internet possibilitam um maior e mais rápido acesso às informações, aos acontecimentos ao redor do mundo e facilitam nossas vidas em diversos âmbitos. No entanto, essas ferramentas que são fundamentais para a globalização, aprisionam os seres humanos e os inserem em uma reclusão e em uma dependência virtual.

A vida pós-moderna tornou-se guiada pela tecnologia, isto é, se não a temos, tudo deixa de funcionar, tudo para. Além disso, a sociedade perdeu a noção de história, os fatos são esquecidos facilmente.

Fatores como os citados acima, direcionam a sociedade a um processo que pode ser chamado de desumanização, que consiste em um ponto importante para entendermos a presente situação das relações humanas. Segundo Haslam, “desumanização” pode ser entendida sob várias acepções, mas, para esse estudo, interessa-nos a seguinte definição:

Tecnologia em geral e em particular os computadores são um tema comum sobre desumanização. Montague e Matson (1983) apresentaram uma grande

análise de “desumanização tecnológica” ou “a redução de humanos a máquinas” (p.8), uma condição cultural da sociedade pós-moderna. Essa “patologia de mecanização” (p.10) envolve uma busca robótica por eficiência e regularidade, uma rigidez e conformidade autômota, e uma abordagem em relação à vida que é não emocional, apática e sem espontaneidade.¹⁶ (2006, p.253 -254)

Nas obras analisadas nesse trabalho, podemos observar como o relacionamento entre os membros da família Gladney, de *White Noise* (1985) e a vida de Eric Packer, de *Cosmopolis* (2003) são exemplos dessa mecanização característica da sociedade pós-moderna.

¹⁶ Do original: “Technology in general and computers in particular are a common theme in work on dehumanization. Montague and Matson (1983) presented a broad analysis of “technological dehumanization” or “the reduction of humans to machines” (p. 8), a cultural condition of postmodern society. This “pathology of mechanization” (p.10) involves the robotic pursuit of efficiency and regularity, automaton-like rigidity and conformity, and an approach to life that is unemotional, apathetic, and lacking in spontaneity”. ¹⁶ (Haslam, 2006, 253-254)

CAPÍTULO 2

WHITE NOISE (1985) e *COSMOPOLIS* (2003)

2.1. Don DeLillo

O escritor norte-americano Don DeLillo, nasceu no Bronx, Nova York, em 20 de novembro de 1936. Seus trabalhos são bastante conectados com o seu tempo, o autor tem uma visão crítica aguçada a respeito das características que dominam a contemporaneidade. Seus livros tratam de temas como o capitalismo, a tecnologia, o terror, os excluídos, o poder da mídia, o meio ambiente, além de revisar fatos históricos de seu país de maneira crítica, tais como o assassinato do Presidente Kennedy, a Guerra Fria e o 11 de setembro.

Entre seus trabalhos mais conhecidos encontram-se *Americana* (1971), *End Zone* (1972), *Players* (1977), *Running Dog* (1978), *The Names* (1982), *White Noise* (1985), que foi considerado o melhor romance do ano no National Book Award, *Libra* (1988), *Mao II* (1991), que recebeu o PEN/Faulkner Award, *Underworld* (1997), *The Body Artist* (2001), *Cosmopolis* (2003), *Falling Man* (2007), *Point Omega* (2010). DeLillo também é conhecido por escrever peças teatrais como, *The Engineer of Moonlight* (1979), *The Day Room* (1986), *Valparaiso* (1999), *Love-Lies-Bleeding* (2005) e *The Word for Snow* (2007).

Em entrevista no Festival de Cannes em 2012, ao ser questionado sobre suas obras, suas conectividades temáticas e seus futuros trabalhos, ele afirma:

Na minha visão, e eu levei muito tempo para entender isso, meus trabalhos são essencialmente sobre viver em tempos de perigo, e isso ocorre devido à influência nos Estados Unidos dos anos 60 e 70, uma era de assassinatos, manifestações, grandes tumultos, o senso de revolução, a guerra do Vietnã, e tudo isso chegou aos meus trabalhos dos anos 70 e subsequentemente, até hoje. Para minha surpresa, peguei-me escrevendo sobre o assassinato do presidente Kennedy, e eu não sei exatamente onde *Cosmopolis* se encaixa nisso, eu não penso muito sobre o escopo do meu trabalho, eu escrevo romance a romance e não tenho a menor ideia do que

exatamente acontecerá no próximo, mas eu tenho certeza de que terá algum tipo de relação, de conexão com o trabalho anterior. [...] ¹⁷ (<http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html>)

Apesar de uma enorme influência histórica relacionada ao período dos anos 60 e 70, de guerras e manifestações nos Estados Unidos, o autor afirma que não apresenta uma grande preocupação com os limites temáticos de suas obras.

Ao descrever as características presentes nas obras de Don DeLillo, o crítico Stephen doCarmo (2000) cita em seu artigo diferentes teóricos, começando por Thomas di Pietro (1985) o qual afirma que nós leitores nunca teremos certeza sobre o que DeLillo, em suas sátiras, realmente pensa sobre suas personagens, enquanto Eugene Goodheart (1991) declara: “Ele expressa e traz à tona o horror e o terror que reprimimos para...? Não fica claro como essa frase pode ser finalizada.” ¹⁸, ou seja, ele não dá ao leitor conclusões fechadas, suas ideias são abertas. Daniel Aaron (1991) acredita que DeLillo nos dá poucas ou quase nenhuma pista sobre sua filosofia, ponto de vista, hábitos e gostos.

2.2. *White Noise* (1985)

Em *White Noise* (1985), DeLillo aborda de forma crítica questões de aspectos sociais e ambientais presentes na sociedade norte-americana do século XX. Essas questões, apesar de serem ambientadas na década de oitenta, ainda são completamente atuais e cada vez mais

¹⁷ Do original: “In my own view, it took me a long time to figure this out, my work is essentially about living in dangerous times, and this is because of the influence in the United States of the 1960s and the 70s, the era of assassinations, riots, enormous turmoil, the sense of revolution, the Vietnam war, all of this things went into the work I did during the 70s and subsequently until ultimately. To my own surprise I found myself writing about the assassination of president Kennedy and I don’t know exactly where *Cosmopolis* fits into this, I don’t think very much about the scope of my work, I work novel to novel and I have no idea exactly what will happen next, but I’m sure that will have some relation to the previous work, some connection [...] (Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html>)

¹⁸ Do original: “He will express, bring to the surface the horror and terror we repress in order to...? It’s not clear how this sentence should be completed” (Eugene Goodheart, 1991)

presentes na sociedade pós-moderna. A partir de questões como essas, afirmamos que o autor antecipa-se sobre o comportamento da sociedade americana contemporânea.

De início, o narrador, em primeira pessoa, o professor universitário e chefe de departamento de Hitlerologia de College-on-the-Hill, Jack Gladney, descreve a chegada dos alunos ao câmpus universitário no início das aulas. Sua família tem uma composição absolutamente atual e pós-moderna, seus membros provém de casamentos anteriores do casal, o que pode ser considerado uma antecipação do autor, uma vez que nos anos 80 divórcios não eram extremamente comuns como são nos dias atuais. Por outro lado, pelo número alto de integrantes, pode ser considerada uma típica família americana da época, uma vez que era mais do que comum encontrarmos formações familiares com quatro filhos ou mais. A formação da família Gladney é bastante interessante e confusa, como pode ser observado no quadro a seguir:

Figura 1 – Tabela familiar de Jack e Babette

Jack Gladney			Babette	
Filhos (idade)	Ex-cônjuge/ Mãe	Atual cônjuge	Filhos (idade)	Ex-cônjuge/ Pai
Mary Alice (19)	Dana Breedlove	Não citado	Denise (11)	Bob Pardee
Heinrich (14)	Janet Savory (Mãe Devi)	Não citado	Eugene (8) - não aparece no romance, pois está sendo criado pelo pai na Austrália	Não citado
Stephanie Rose “Steffie” (12)	Dana Breedlove	Não citado	Wilder (aproximadamente 02)	Não citado
Bee (09)	Tweedy Browner	Malcom		

Nem todos os filhos participam de forma efetiva do romance, alguns membros moram com seus outros pais em lugares diferentes. Como por exemplo, Mary Alice, que apesar de ser irmã por parte de pai e mãe de Steffie, não mora com a irmã e o pai, ela vive com a mãe no Havaí, onde trabalha com baleias. Já Eugene, filho de Babette, é citado muito rapidamente na obra, pois está com o pai na Austrália.

Essa narrativa é dividida em três diferentes partes. No primeiro capítulo, intitulado “*Waves and Radiation*”, fatos comuns do dia-a-dia dessa família acontecem, como problemas de relacionamento entre os pais e seus filhos, a busca pelo padrão de beleza inatingível, a obrigatoriedade de manter uma falsa imagem de sucesso profissional e pessoal, entre outros tópicos. Com isso pode-se perceber que, apesar de viverem todos juntos, existe uma solidão compartilhada por todos. Ao fim desse capítulo, ocorre um acidente tóxico, liberando uma fumaça preta, forçando as personagens a deixarem sua casa.

A segunda parte da obra, “*The Airborne Toxic Event*”, é o ponto de partida para tirar Jack, Babette e seus filhos de suas zonas de conforto e fazê-los ter de, obrigatoriamente, conviver de forma real e enfrentarem situações antes impensadas em suas vidas. Após um acidente com um vagão-tanque, a substância química Niodene D é liberada. Aos poucos, a população vai sendo alertada acerca de possíveis reações, sobre o modo como devem proceder ao deixarem suas casas, para onde devem seguir e principalmente, a respeito de não entrarem em contato com essa substância, por não se saber ainda, ao certo, quais danos, a longo prazo, ela pode trazer ao ser humano. Nesse ponto da obra, as questões relacionadas não só à morte, mas também ao medo dela, vão se tornar mais próximas e reais à vida da família, pois o protagonista Jack entra em contato com o Niodene D por alguns minutos.

Na terceira e última parte, “*Dylarama*”, a família está de volta a sua casa e ao seu cotidiano. No entanto, o evento tóxico deixou sequelas em cada um dos membros da família Gladney. Sentimentos como o medo da morte, que já existia antes da exposição de todos à fumaça poluente, tornou-se pior e vai consumir Babette em uma busca exaustante por medicamentos que supostamente a curaria desse sentimento.

2.3. O acidente tóxico

Ao longo da narrativa, a mídia tem um papel de muita influência sobre as personagens. Em um dia comum do mês de janeiro, enquanto todos estão em casa fazendo suas respectivas atividades, Heinrich, um dos filhos de Jack, informa a família sobre um acidente tóxico que ocorrera na cidade. O menino ainda não tem informações precisas sobre o caso, pois não apenas ele, mas também toda a cidade está sendo informada acerca dos últimos acontecimentos de forma gradual pelo rádio. Heinrich sabe, de início, que um vagão-tanque descarrilou espalhando no ar uma fumaça preta. Posteriormente, a fumaça é identificada como um poluente chamado Niodene D. A cada momento, algo novo é divulgado sobre a chamada “*chemical cloud*” (1985, p.118). A primeira reação da família ao aviso dos bombeiros sobre a necessidade de evacuar as casas é absolutamente tranquila. Existe uma ideia infundada de que nada nunca os afetará, pois eventos naturais nos quais as pessoas perdem suas posses ocorrem apenas com a parte menos favorecida da população e não com a família Gladney ou com qualquer outra família comum de classe média. Jack afirma:

Eu não sou apenas um professor universitário. Sou chefe de departamento. Não consigo me imaginar fugindo de uma contaminação atmosférica. Isso só acontece com gente que mora em trailers nos cafundós, lá onde os peixes põem ovos.¹⁹ (1985, p.115).

As informações divulgadas pela rádio local sobre o acidente tóxico mudam, de forma imediata, as reações da população e da família. Inicialmente, um dos sintomas anunciados pela imprensa sobre pessoas que entraram em contato com o Niodene D é suor nas mãos; em seguida, as filhas de Jack começam a apresentar esse sintoma. Quando as informações sobre os sintomas são alteradas, as reações da família também o são, e logo as meninas começam a

¹⁹ Do original: “*I’m not just a college professor. I’m the head of a department. I don’t see myself fleeing an airborne toxic event. That’s for people who live in mobile homes out in the scrubby parts of the county, where the fish hatcheries are.*” (DeLillo, 1985, p.117)

sentir novos sintomas: “Houve uma correção” disse Heinrich “Diga a elas que deviam é estar vomitando” (1985, p.110) ²⁰.

Aproximadamente um ano após o acidente, um dos sintomas ainda problemáticos para a população da cidade eram os casos de *déjà vu*. Tanto que foram abertas linhas telefônicas 24 horas por dia com pessoal especializado para ajudarem no aconselhamento às pessoas que sofriam desse problema psicológico. Não se sabia ao certo se essa seria uma possível sequela do contato com a nuvem tóxica, ou o resultado de um isolamento profundo, que todos estavam começando a sentir.

2.4. A onipresença da morte

Desde as primeiras páginas do romance, antes mesmo da ocorrência do acidente tóxico, o narrador de *White Noise*, Jack Gladney, já é consumido constantemente pelo medo da morte. Em meio a uma comparação entre a rotina da esposa, que é composta por exercícios físicos, atividades domésticas, atividades maternais, leituras de clássicos do erotismo, planos de viagens e conversas com seus animais de estimação e a sua, que consiste em amarrar as bocas dos sacos de lixo, dar algumas braçadas na piscina da faculdade e caminhadas que o fazem ver manchas coloridas no canto do olho direito, Jack se questiona: “Quem vai morrer primeiro?” ²¹ (1985, p.19). Assim, essa questão sobre quem morrerá primeiro o aflige de forma rotineira e ininterrupta em meio a momentos irrelevantes de sua vida. Há momentos nos quais o protagonista acorda no meio da noite suando frio e imaginando como seria a sensação de morte, além de acreditar que “A morte é uma qualidade do ar. A morte está em toda parte e em lugar nenhum.” ²² (1985, p.41).

²⁰ Do original: “*There's been a correction,*’ Heinrich told her .*Tell them they ought to be throwing up.*” (1985, p.112)

²¹ Do original: “*Who will die first*” (1985, p.15)

²² Do original: “*Dying is a quality of the air. It's everywhere and nowhere*” (1985, p.38).

Após o acidente químico, no momento em que a família percorre o trajeto entre sua casa e o abrigo comunitário, Jack sai de seu carro para abastecê-lo em um posto de gasolina abandonado, entrando em contato com os poluentes presentes na nuvem tóxica pelo período de dois minutos e meio. Depois desse contato, o medo que já o atormentava antes, faz a personagem passar a viver uma situação de morte iminente. De acordo com Byers, “*White Noise* torna-se cada vez menos um romance sobre pós-modernidade e cada vez mais sobre a morte e o medo da morte”²³ (2008, p.01).

Jack lamenta-se ao tomar consciência de que não há nada a ser feito para evitar sua morte, ela agora está declarada. Nesse momento, ele reflete sobre como foi sua vida, suas opções e abdições em prol de uma vida longa que talvez não aconteça. Além de acreditar que o motivo de sua morte seja absolutamente, artificial, não natural:

[...] Só sei que estou vivendo apenas na aparência. Tecnicamente, já morri. Tem uma massa nebulosa crescendo no meu corpo. Eles monitoram essas coisas como se fossem satélites. Tudo isso por causa de um subproduto de inseticida. Tem algo de artificial na minha morte. Algo de superficial, de frustrante. Não sou da Terra nem do céu. Deviam esculpir uma lata de aerosol na minha lápide.²⁴ (1985, p.276).

Ao saber desses fatos, Murray, que também é professor em College-On-The-Hill e amigo de Jack, mostra um outro lado da morte a Jack, o lado do prestígio e da autoridade que o leito da morte dá às pessoas. Essa afirmação do professor, remete-nos às ideias de Walter Benjamin, ao afirmar que “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem

²³ Do original: “*it becomes less and less a novel ‘about’ postmodernity in general, and more and more about death and the fear of death.*” (2008, p.01)

²⁴ Do original: “*I only know I'm just going through the motions of living. I'm technically dead. My body is growing a nebulous mass. They track these things like satellites. All this as a result of a byproduct of insecticide. There's something artificial about my death. It's shallow, unfulfilling. I don't belong to the earth or sky. They ought to carve an aerosol can on my tombstone.*” (1985, p.282)

pela primeira vez uma forma transmissível” (Benjamin, p.207), ou seja, a sabedoria está relacionada a experiências vividas ao longo da existência.

Apesar de uma possível imagem de prestígio, Jack sente-se injustiçado por sua morte iminente, uma vez que, segundo ele, sempre agiu de forma correta, evitando os prazeres destrutivos, as drogas e comportamentos ilegais. Ele acredita não haver motivo científico para não vivermos mais de cem anos, pois a morte seria prematura para toda e qualquer pessoa. Em um diálogo com Murray, Jack expressa sua preocupação:

‘Pense só na vida que levei. Será que minha vida foi uma louca busca por prazeres? Será que vivi cortejando a autodestruição, usando drogas proibidas, andando de carro a toda velocidade, bebendo demais? Um calecezinho de xerez nas festas da faculdade. Só comidas leves.’
 ‘Não é verdade’.

[...]

‘Você acha que sua morte é prematura?’ – perguntou

‘Toda morte é prematura. Não há nenhum motivo científico pra não podermos viver cento e cinquenta anos. [...]’²⁵ (1985, p.276).

Quando Jack participa da aula de Murray, ele cita as grandes multidões presentes na história mundial. Segundo ele, ao mesmo tempo em que estavam reunidos em nome da morte, em homenagem à morte, a população também estava ali visando uma possível tentativa de escapatória. “Virar multidão é afastar a morte.”²⁶ (1985, p.75).

O professor Murray acredita que a escolha de Jack por Hitler e toda sua gana de manter uma aparência bem sucedida tenha apenas uma razão, o medo da morte. Esse importante nome para a história mundial teria a capacidade de transcender a morte e assim “protegeria”

²⁵ Do original: *"Look how I've lived. Has my life been a mad dash for pleasure? Have I been hellbent on self-destruction, using illegal drugs, driving fast cars, drinking to excess? A little dry sherry at faculty parties. I eat bland foods."*

"No, you don't."

[...]

"Do you think your death is premature?" he said.

"Every death is premature. There's no scientific reason why we can't live a hundred and fifty years. (1985, p.70)

²⁶ Do original: *"To become a crowd is to keep out death"* (1985, p.73).

Jack de seu fim existencial. E Murray firma: “Há diversas maneiras de contornar a morte. Você tentou usar duas delas ao mesmo tempo. Por um lado, você se destacou. Por outro, tentou se esconder.”²⁷ (1985, p. 282)

Além disso, o amigo de Jack ainda afirma existirem dois tipos de pessoas no mundo:

[...] Os matadores e os morredores. A maioria das pessoas são morredoras. Não tem a disposição, a raiva, ou seja lá o que for, necessário para ser matador. Deixamos que a morte aconteça. Nos deitamos e morremos. Mas pense só o que é ser um matador.²⁸ (1985, p.284)

Nessa citação, Murray afirma que a maioria das pessoas encaixa-se na posição de morredores, pois não tem coragem que enfrentar a morte e tornarem-se matadores, fato que mais adiante ele explica que lhe dá um crédito de vida. Possivelmente por esse motivo, Jack toma coragem e encontra-se com o amante de sua esposa com o intuito de matá-lo.

Apesar do medo enfrentado por Babette, a impressão é de que ao mesmo tempo em que foge da morte, ela a procura, assim como seu marido Jack, que faz inúmeros exames com o intuito de encontrar uma resposta para suas suspeitas. Além disso, Steffie, de apenas doze anos, faz exames diários em seus seios, à procura de caroços, ou seja, existe uma obsessão pela morte em todos os membros dessa família.

O temor à morte não se restringe apenas a Jack, ele também é experienciado e compartilhado com sua esposa Babette. Por esse motivo, a esposa vai a procura de ajuda médica para curar esse sentimento. Além do casal central da narrativa, quase todas as outras personagens do romance comentam ou passam por situações de referência à morte. Vejamos:

1. Murray:

²⁷ Do original: “*There are numerous ways to get around death. You tried to employ two of them at once. You stood out on the one hand and tried to hide on the other*” (1985, p. 288)

²⁸ Do original: *Killers and diers. Most of us are diers. We don't have the disposition, the rage or whatever it takes to be a killer. We let death happen. We lie down and die. But think what it's like to be a killer.* (1985, p. 290)

O professor e amigo de Jack propõe a seus alunos a realização de um seminário em que examinem vídeos de colisões entre carros, caminhões, motos, ônibus e helicópteros que, segundo ele, ilustram uma tendência suicida da tecnologia, além de também ser uma velha tradição de otimismo e alegria dos Estados Unidos, sempre presente em seus filmes Hollywoodianos e faz o público sentir-se extasiado ao assisti-las.

2. Wilder:

Certo dia, o menino escapa aos olhos dos pais e atravessa calçadas, ruas, escadarias e uma rodovia sozinho com seu triciclo de plástico, num ato de inconsciente de desafio à morte. Ele é observado por duas vizinhas que narram o ocorrido. Finalmente, o menino é resgatado por um motorista que passava pelo local.

3. Professores de College-on-the-Hill:

Em um momento de descontração entre os docentes, Lasher questiona os colegas: “Você curtia muito” – perguntou Lasher – “se imaginar morto quando garoto?” (1987, p. 212)²⁹. E os outros respondem que não o faziam apenas quando crianças, mas que ainda o fazem. Existe um prazer nas personagens em imaginar parentes e amigos arrependidos e culpados à beira de seus caixões. Além de um sentimento de, como eles mesmos denominam autocomiseração, ou seja, uma ideia de compaixão por si mesmos.

4. Os Treadwell:

Em um dia que deveria ler tabloides para o sr. Treadwell, Babette percebe que não há ninguém em casa, o senhor e sua irmã estavam desaparecidos. Dias depois, sabe-se que estavam perdidos em Mid-Village Mall, o *shopping center* da cidade. Ambos passaram quatro dias e quatro noites sem contato com familiares, amigos ou vizinhos. Em decorrência do medo provocado nessa ocasião, Gladys, a irmã, não resiste e morre.

²⁹ Do original: “How much pleasure did you take as a kid,” Lasher said, “in imagining yourself dead?” (1985, p. 216)

5. Heinrich e seus amigos:

Heinrich é amigo de um presidiário que foi condenado pelo assassinato de seis pessoas em Iron City e Orest Mercator, um adolescente que decide ficar trancado com cobras venenosas para bater o recorde do *Guinness Book*. No entanto, ele acaba sendo mordido por uma das cobras.

6. O pai de Babette:

O aparecimento de Vernon Dickey, o pai de Babette na obra, é ao mesmo tempo assustador e engraçado. Ele encontra-se sentado, imóvel na varanda dos Gladney durante a madrugada. Quando Jack o vê de sua janela e não o reconhece, imagina: “Ele devia ser a Morte, ou o moço de recados da morte [...]”³⁰(1985, p. 237). Além disso, é ele quem dá de presente a Jack uma arma, para que segundo ele, possa defender a si mesmo e à sua família. E é com essa arma que Jack quase mata o médico Mink, responsável pela elaboração do medicamento que seria capaz de impedir o medo da morte, no final da obra.

2.5. Heinrich Gladney

Heinrich é filho de Jack e Janet Savory; no entanto, Janet agora é chamada de Mãe Devi. Esse é o nome que a mãe adota após mudar-se para uma comunidade hinduísta na região de Montana, em relação à qual existem boatos a respeito de escravidão sexual, drogas, nudismo, lavagem cerebral, falta de higiene, sonegação de impostos, adoração de macacos, torturas e mortes lentas e hediondas. Jack imagina que, durante a gravidez, a companheira tenha feito uso de alguma substância que possa ter alterado os genes do filho, uma vez que as entradas nos cabelos do garoto estão começando a se acentuar.

Os diálogos entre Heinrich e o pai são bastante instigantes. O menino sempre se impõe de maneira contestadora em situações de questionamentos acerca de valores da sociedade do

³⁰ Do original: “*He would be Death, or Death's errand-runner*”³⁰ (1985, p. 243)

mundo atual. Este comportamento faz Jack e Babette temerem pelo futuro do menino, por ele não se encaixar nos padrões sociais. No trecho a seguir, o menino e o pai conversam sobre o fato de estar chovendo ou não. Heinrich lhe responde, por meio de considerações, acerca da fugacidade do tempo, característica marcante do mundo pós-moderno:

‘O nome dele é Frank J. Smalley, e é de St. Louis!’
 ‘Ele quer saber se está chovendo agora, nesse instante?’
 ‘Aqui e agora. Isso.’
 ‘Existe “agora”? “Agora” aparece e desaparece no momento em que você pronuncia a palavra. Como é que eu posso dizer se está chovendo agora se o tal do “agora” vira “antes” assim que eu acabo de falar?’³¹ (1985, p.27)

Jack caracteriza o filho como esquivo e soturno e afirma que sua obediência é tamanha que chega a ser preocupante, não que isso seja algo ruim, mas o fato de o menino atender prontamente a seus desejos e ordens seria um modo disfarçado de censurá-los. É Heinrich quem fica sabendo sobre o acidente e é também o responsável por manter a família atualizada sobre novas notícias e possíveis reações e sintomas.

As amigadas de Heinrich também podem ser consideradas um tanto quanto excêntricas. Ele mantém contato com um presidiário com quem joga xadrez há meses por meio de cartas. O homem assassinou seis pessoas em Iron City; além de jogarem, eles trocam mensagens de conteúdo pessoal, o que preocupa o pai. No entanto, Jack sempre tenta disfarçar sua preocupação, para não incentivar o filho a continuar com esse comportamento incomum, ou querer contrariá-lo.

Além do amigo presidiário, Heinrich também é amigo de Orest Mercator, um adolescente de dezenove anos que está treinando para bater um recorde do *Guinness Book*. Ele pretende ser a pessoa que passou mais tempo dentro de uma jaula com cobras venenosas. Para

³¹ Do original: ‘His name is Frank J. Smalley and he comes from St. Louis.’
 ‘He wants to know if it's raining now, at this very minute?’
 ‘Here and now. That's right.’
 ‘Is there such a thing as now? 'Now' comes and goes as soon as you say it. How can I say it's raining now if your so-called 'now' becomes 'then' as soon as I say it?’³¹ (1985, p.27).

isso, pratica em uma loja de animais de estimação exóticos na cidade vizinha, dorme sentado e faz apenas duas refeições ao dia. Apesar dos conselhos de Jack ao filho do amigo, nada o faz mudar de ideia e por sorte, ou ironia da vida, ele é picado em apenas quatro minutos, mas por uma cobra não-venenosa, o que o faz sumir de circulação por vergonha de seu “fracasso”. Afinal, segundo ele, morrer era um risco que fazia parte do desafio.

A madrasta de Heinrich, Babette, tem medo de que o menino se torne um assassino como os adolescentes que têm aparecido não somente nos noticiários americanos, como também nos brasileiros nos últimos anos. “Babette tem medo de que ele termine num quarto com portas protegidas por barricadas, disparando uma metralhadora numa galeria vazia enquanto as equipes da SWAT se preparam para atacá-lo [...]”³² (1985, p.26). Esse medo se justifica, uma vez que o menino tem um forte comportamento de não-aceitação das opiniões em voga no mundo e compartilha ideias de teorias conspiratórias contra a população.

Durante o acidente tóxico, ele torna-se obcecado por notícias sobre o evento. Seu maior meio de busca de informação é o rádio e, a todo momento, ele ajuda a família e as pessoas a seu redor a se prevenirem. No período em que a população deixa suas casas e direciona-se para um abrigo, Heinrich assume um papel de líder e passa a explicar às pessoas como reagir naquele momento. Ao ver a postura do filho, Jack reflete:

Qual não foi a minha surpresa quando, ao me meter num dos maiores aglomerados de gente do dormitório, constatei que a figura central era ninguém menos que meu filho, falando com aquela sua voz nova, cheia de entusiasmo pela catástrofe! Falava sobre a grande nuvem tóxica em termos técnicos, embora num tom embargado de revelações proféticas.³³ (1985, p.129).

³² Do original: “*Babette is afraid he will end up in a barricaded room, spraying hundreds of rounds of automatic fire across an empty mall before the SWAT teams come for him [...]*” (1985, p.22).

³³ Do original: *What a surprise it was to ease my way between people at the outer edges of one of the largest clusters and discover that my own son was at the center of things, speaking in his new-found voice, his tone of enthusiasm for runaway calamity. He was talking about the airborne toxic event in a technical way, although his voice all but sang with prophetic disclosure.* (1985, p. 130)

No entanto, apesar dessa aparente postura altruísta, de ajudar as pessoas que estão passando por um momento de dificuldade, percebe-se um determinado prazer em sua voz ao explicar os sintomas, os cuidados e os possíveis futuros efeitos da nuvem tóxica. Nesse momento, retomamos a face destrutiva do menino, citada anteriormente.

2.6. A sociedade do espetáculo

Há vinte anos, Jack tem o hábito de parar seu carro na universidade e ficar observando a chegada dos novos alunos com seus pais. Os calouros chegam aos dormitórios em fila indiana com seus carros abarrotados de malas, caixas, móveis, comidas e outros objetos. Assistir a esse evento, todo mês de setembro, dá a Jack uma sensação prazerosa, semelhante a assistir a um espetáculo. E como ele mesmo define o início do ano letivo: “É invariavelmente um evento e tanto”³⁴ (1985, p. 09).

Ao chegar a casa, Babette lamenta-se por ter perdido esse “evento” e Jack, ao lhe contar como tudo ocorreu, refere-se às mulheres e suas roupas xadrez, aos homens e suas jaquetas de montaria e suas caminhonetes, que simbolizam a ascensão e a competição dos americanos, competição essa que se tornou um dos maiores estereótipos dos Estados Unidos. Tudo deve ser grande, o importante é sempre ter e ser mais. Ao conversarem sobre o fato de Babette ter perdido a chegada dos pais e dos alunos à universidade, eles referem-se ao fato de que comparada à sociedade de anos anteriores, a atual parece possuir condições financeiras melhores.

‘Eles agora se sentem à vontade com esse dinheiro todo’ – disse eu. ‘Estão convencidos de que é merecido. Por isso demonstram uma saúde robusta. Chegam a brilhar um pouco.’

‘Acho difícil conceber a morte nesse nível de renda’ – disse ela.

³⁴ Do original: “*It is a brilliant event, invariably*”³⁴ (1985, p. 03)

‘Vai ver não é a morte que a gente conhece, e sim apenas documentos trocando de mãos.’ [...] ³⁵ (1985, p.12).

De acordo com as personagens, as pessoas agora não se sentem constrangidas por mostrarem ter dinheiro, pois acreditam que isso seja algo merecido. Atualmente, faz-se necessário essa ostentação como forma de afirmação, ou de exibição de bens e conquistas. Além disso, ao levantarem essa questão, eles retomam a temática da morte, pois acreditam que seja difícil conceber a ideia da morte, quando se tem um alto nível de renda. Na verdade, em uma situação como essa, a morte talvez tenha uma diferente perspectiva, não a ideia comum de que se deixa alguém, ou se é deixado por alguém, e sim a ideia de que documentos e heranças são apenas trocados de mãos.

Um princípio básico dos eventos pós-modernos é eles serem repetidos, de forma exaustiva, aos espectadores. No entanto, a velocidade com que esses eventos são substituídos por novas histórias é incrivelmente rápida. Deve-se explorar ao máximo e substituir notícia “antiga” instantaneamente.

Um acidente aéreo acontece em Iron City quando Jack e sua ex-mulher Tweedy estão no aeroporto à espera da filha Bee. Os passageiros que saem ilesos chegam atordoados ao aeroporto, reclamando e relatando suas histórias. Nesse momento, Tweedy comenta: “Cadê os repórteres e as câmeras?” ³⁶ (1985, p.94). Ao saber que não há ninguém relacionado à imprensa esperando por notícias, ela complementa: “Então eles passaram por tudo isso à toa?” ³⁷ (1985, p.94). Percebemos, nesse ponto, que se desastres e acidentes não forem televisionados, é como se eles não tivessem ocorrido. É preciso fazer as tragédias serem

³⁵ Do original: *"They've grown comfortable with their money," I said. "They genuinely believe they're entitled to it. This conviction gives them a kind of rude health. They glow a little."*
"I have trouble imagining death at that income level," she said.
"Maybe there is no death as we know it. Just documents changing hands." (1985, p.06)

³⁶ Do original: *"Where's the media?" she said.* (1985, p.92)

³⁷ Do original: *"They went through all that for nothing?"* (1985, p.92).

compartilhadas, transformadas em mercadorias e que sejam lucrativas. Devido a esse fato, explica-se a afirmação de um dos moradores de Blacksmith sobre o acidente tóxico na cidade: “Nas estações da rede não dá nada” disse ele. “Nenhuma palavra, nenhuma imagem. [...] Nenhuma imagem filmada, nenhuma reportagem ao vivo. Será que esse tipo de coisa agora é tão frequente que ninguém liga mais?”³⁸ (1985, p. 162). Não há nenhum tipo de informação sobre esse incidente nos noticiários, pois, não há razão para televisionar algo em uma cidade tão pequena e que não será de interesse comercial.

Outro momento no romance relacionado à presença da mídia, dessa feita protagonizado por Babette, a esposa de Jack, é a leitura de tabloides a um grupo de idosos com problemas visuais. Sua leitura é realizada sempre de forma estável, sem nenhuma mudança em seu tom de voz, e nenhuma reação, tanto de sua parte quanto por parte de seus ouvintes, não importando o teor da notícia. Em um dos tabloides lidos por ela, há notícias sobre previsões para o ano seguinte, e uma delas afirmava o 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 como Tio Bob. O presidente e a primeira-dama sobreviverão milagrosamente ao desastre, sofrendo apenas pequenas escoriações, segundo amigos íntimos do casal. (1987, p.145).³⁹

O trecho citado torna-se importante se conectarmos a descrição do evento acima, publicada em *White Noise* em 1985, ao ataque terrorista ocorrido em 11 de setembro de 2001. Desde os anos 70, DeLillo trabalha com temas relativos ao terror em seus textos, como pode

³⁸ Do original: “*There's nothing on network,*” he said to us. “*Not a word, not a picture. [...] No film footage, no live report. Does this kind of thing happen so often that nobody cares anymore?*” (1985, p. 161).

³⁹ Do original: “*Members of an air-crash cult will hijack a jumbo jet and crash it into the White House in an act of blind devotion to their mysterious and reclusive leader, known only as Uncle Bob. The President and First Lady will miraculously survive with minor cuts, according to close friends of the couple.*” (1985, p.145)

ser observado em *The Uniforms* (1970), *Players* (1977), *The Names* (1982), *Mao II* (1991), *Baader-Meinhof* (2002).

Após o acidente tóxico, Henry fala sobre o papel da mídia nesses acontecimentos. Além das possíveis manipulações, podem ocorrer também omissões de informações, seja para não causar tumultos, ou para apoiar indiretamente determinadas questões políticas ou comerciais. Sobre esse ponto, Henry afirma: “Se divulgassem a verdade, ia haver processos de bilhões de dólares. Pra não falar em manifestações de protesto, cenas de pânico, violência e desordem social.”⁴⁰ (1985, p.171).

2.7. Babette

De acordo com Jack, Babette é alta e tem cintura e peso de sobra. Ela sobe e desce correndo as arquibancadas do estádio de futebol da escola secundária da cidade, em um ritmo desenfreado, na busca de perda de peso. Além disso, ela sofre com o sentimento de culpa por não cumprir com seus objetivos de conseguir manter uma dieta. Vive comprando comidas pouco calóricas, mas não as come, logo elas estragam e são jogadas fora. Denise, uma das filhas, e Steffie comentam:

‘Ela vive comprando esses troços.’
 ‘Mas nunca come’ – continuou Steffie
 ‘Porque ela acha que, se continuar comprando, vai ter que acabar comendo só pra se livrar deles. É como se estivesse tentando se enganar.’
 ‘Ela enche metade da cozinha com essas coisas.’
 ‘Mas não chega a comer, porque estraga e aí tem que jogar fora.’ – disse Denise – ‘Aí ela começa tudo de novo’.
 ‘Esses troços estão espalhados pela cozinha toda’ – comentou Steffie.
 ‘Se ela compra, sente-se culpada; se compra e não come, sente-se culpada; quando abre a geladeira e vê isso lá dentro, sente-se culpada; quando joga fora, sente-se culpada’.
 ‘É como se ela fumasse, só que não fuma’.⁴¹ (1985, p. 13).

⁴⁰ Do original: "If they released the true findings, there'd be billions of dollars in law suits. Not to mention demonstrations, panic, violence and social disorder." (1985, p. 173)

⁴¹ Do original: "She keeps buying that stuff."
 "But she never eats it," Steffie said.

Babette sente-se culpada todo o tempo, quando compra os alimentos de baixas calorias, quando não os come, quando abre a geladeira e os vê, quando joga-os fora, é um sentimento de culpa constante.

A mídia, como sabemos, tem um enorme poder em controlar a vida e a mente da população em aspectos relacionados à beleza. Todos acabam por se tornarem escravos de determinados produtos, marcas e principalmente ideias. Um forte padrão que vem desde o século XX e tem se tornado mais poderoso nos últimos tempos é o padrão de beleza referente às mulheres, em que a magreza extrema é sinônimo do belo, do correto e do saudável. Babette não se encaixa nos padrões, sofre para conseguir se manter forte e não voltar a fumar, para que possa continuar a cuidar dos filhos, do marido e de sua casa.

Na primeira parte do romance, uma de suas filhas descobre que Babette vem tomando uma medicação desconhecida pela literatura médica, uma droga chamada Dylar. A filha e o marido começam então a relacionar o medicamento aos frequentes casos de esquecimento da personagem. Mais adiante, descobre-se que o medicamento é uma tentativa desesperada de Babette em controlar seu medo da morte, que é igual ou maior que o medo sentido por Jack. Ambos têm medo de que um morra antes do outro, têm medo do abismo da solidão.

"Because she thinks if she keeps buying it, she'll have to eat it just to get rid of it. It's like she's trying to trick herself."

"It takes up half the kitchen."

"But she throws it away before she eats it because it goes bad," Denise said. "So then she starts the whole thing all over again."

"Wherever you look," Steffie said, "there it is."

"She feels guilty if she doesn't buy it, she feels guilty if she buys it and doesn't eat it, she feels guilty when she sees it in the fridge, she feels guilty when she throws it away."

"It's like she smokes but she doesn't," Steffie said. (1985, p. 07).

2.8. Solidão coletiva

Ao longo da obra, DeLillo critica, de forma veemente, o mundo do consumo, das aparências e das imagens, vivido pelas massas. Uma das principais características das personagens de *White Noise*, seria um estranho comportamento de exclusão coletiva, ou seja, as pessoas aprisionam-se em suas casas, com seus aparelhos eletrônicos e suas obsessões, o que pode ser classificado como uma solidão coletiva, isto é, todos estão juntos, porém, sozinhos. De acordo com essa teoria, DoCarmo afirma que, “As “massas” em *White Noise*, [...] estão sempre estranhamente escondidas, trancafiadas em suas casas, com suas televisões, seus interesses e obsessões particulares”⁴² (2000, p.7).

Uma vez que na década de 80 a internet não era tão presente e tão eficaz quanto hoje, o telefone apresentava-se como o responsável por “unir” as pessoas. O narrador nota que ao passar os nomes e telefones de seus amigos para um caderno, Denise não anota seus respectivos endereços, ou seja, não é mais necessário saber onde as pessoas estão ou onde encontrá-los, seus amigos são decodificados em uma combinação de sete números, o contato físico deixa de ser fundamental. Atualmente, esse comportamento modificou-se bastante, não há mais a necessidade de anotar e nem ao menos memorizar números telefônicos. Tudo é armazenado em smartphones, computadores e tablets, as informações são trocadas por mensagens instantâneas, e-mails e guardadas nas nuvens.

Essa enorme capacidade de armazenamento eletrônico apresenta-nos dois lados distintos; o primeiro é o que nos proporciona uma maior agilidade no contato com o outro, a comunicação tornou-se absolutamente mais eficaz. Por outro lado, a tecnologia deixou-nos aprisionados, uma vez que ao não termos acesso à internet ou aos computadores e seus derivados, é como se estivéssemos completamente isolados e incapacitados de realizar as mais simples atividades do dia-a-dia.

⁴² Do original: “The ‘masses’ in *White Noise*, [...], are always strangely hidden, tucked away in their own houses with their own TVs, their own private interests and obsessions.”⁴² (2000, p.7).

2.9. A perda dos valores históricos

Em *White Noise*, existe uma crítica refinada à academia americana, nesse caso, representada por Jack Gladney, professor universitário em College-on-the-Hill, e também fundador e chefe de departamento de Hitlerologia. Além dos estudos sobre Hitler, em College-on-the-Hill, há uma área de pesquisa que focaliza estudos sobre cultura popular. O responsável por essa área é Murray Siskind, professor e amigo de Jack. Em um diálogo entre Murray e Jack, Murray trata Elvis e Hitler como semelhantes historicamente, ou seja, ambos tendo um mesmo valor histórico. A seguinte passagem mostra essa aspiração de Murray:

‘Você conseguiu uma coisa incrível, aqui, com Hitler. Você criou o curso, você o desenvolveu, você o monopolizou. [...] Hitler agora é seu, o Hitler do Galdney [...] Essa faculdade ganhou fama internacional por cause de sua hitlerologia [...] Admiro muitíssimo isso. Foi extraordinariamente inteligente, oportuno, presciente. É o que quero fazer com Elvis.’⁴³ (1985, p.16, 17).

Nesse trecho, fica claro o modo como, no comportamento contemporâneo, diferentes momentos históricos podem ser considerados equivalentes ou similares. Hitler, que foi um marco na história alemã por seu comportamento desequilibrado, torna-se semelhante a Elvis, o cantor norte-americano que conquistou multidões com seu *rock and roll*.

Outro momento da obra em que DeLillo faz essa equivalência de valores históricos é quando utiliza-se da morte do ator James Dean como ponto de referência na vida das pessoas. Alfonse Stompanato, reitor de College-on-the-Hill, em meio a uma reunião começa a questionar os professores onde eles estavam ou o que estavam fazendo quando James Dean morreu. Essa pergunta remete o leitor, notadamente o americano, de forma instantânea à pergunta: “O que você estava fazendo quando Kennedy morreu?”. No entanto, ao

⁴³ Do original: “You’ve established a wonderful thing here with Hitler. You created it, you nurtured it, you made it your own. [...] He is now your Hitler, Gladney’s Hitler [...] The college is internationally known as a result of Hitler studies [...] I marvel at the effort. It was masterful, shrewd and stunningly preemptive. It’s what I want to do with Elvis.” (1985, p.16)

compararmos tais eventos históricos, um apresenta-se absolutamente mais impactante e mais relevante para a história do mundo do que o outro. Mas por um momento, no romance, esses dois pontos perdem totalmente seus valores, e todas as personagens questionadas pelo reitor lembram-se de forma clara e detalhada sobre o que aconteceu em suas vidas no dia da morte do ator.

Esse comportamento de perda de conexão com a história é algo quem vem se tornando frequente na sociedade pós-moderna: figuras importantes na formação do Brasil e do mundo ficaram esquecidas no passado.

2.10. A academia americana

A academia americana é fortemente criticada por DeLillo em diversos momentos do romance. Jack utiliza-se de uma postura pejorativa para classificar os professores de *College-on-the-Hill* como, por exemplo, “[...] imigrantes de Nova York, pessoas inteligentes, agressivas, cinemaníacas e obcecadas por cultura inútil.”⁴⁴ (1985, p. 14). Ainda de acordo com o protagonista, todos são do sexo masculino, usam roupas amassadas e estão sempre com a barba por fazer. Quando estão reunidos, poderiam ser comparados, segundo Jack, a uma comissão de motoristas de caminhão. Em uma discussão sobre o potencial acadêmico dos docentes com Murray Jay Siskind, seu amigo e novo professor da faculdade, este afirma que “Eu entendo a música, o cinema, entendo até o que se pode aprender com as revistas em quadrinhos. Mas há professores titulares aqui que só lêem caixas de cereais.”⁴⁵ (1985, p. 15). O novo docente acredita que acadêmica e intelectualmente seus colegas não são capacitados o suficiente para ocuparem seus cargos.

⁴⁴ Do original: “[...] *New York émigrés, smart, thuggish, movie-mad, trivia-crazed*” (1985, p. 09)

⁴⁵ Do original: “*I understand the music, I understand the movies, I even see how comic books can tell us things. But there are full professor in this place who read nothing but cereal boxes.*” (1985, p. 10)

Como professor universitário, ao contrário dos outros docentes, Jack possui um grande sucesso acadêmico devido ao seu empenho em estudos sobre Hitler, e, em decorrência de suas conquistas, conseguir se tornar chefe de departamento. No entanto, toda essa glória pode ser considerada irreal, baseada meramente em aparências. Apesar de ser especialista em estudos Nazistas, não fala e nem lê em língua alemã:

[...] Queria dominá-lo, utilizá-lo como um encantamento, um dispositivo protetor. Quanto mais eu me esquivava de aprender as palavras, as regras, a pronúncia, mais importante me parecia a tarefa de continuar me aplicando. Muitas vezes, a coisa que relutamos em tocar parece ser nossa própria salvação. Porém os sons básicos me derrotavam, a setentrionalidade áspera e entrecortada, a entonação autoritária. Acontecia alguma coisa entre a base de minha língua e o céu da boca que frustrava todas as minhas tentativas de articular os sons do alemão. ⁴⁶ (1985, p.35)

Segundo Jack, até os funcionários mais humildes arriscam algumas frases e o mais importante, nenhum aluno pode se formar em hitlerologia em College-on-the-Hill sem ter feito pelo menos um ano de estudo de alemão. Ele já havia feito inúmeras tentativas de aprender a língua, sem sucesso, mas estava decidido a tentar novamente; ele passa, então, a ter aulas particulares secretas, com o excêntrico professor Howard Dunlop, que, além de professor de alemão, também ensina grego, latim, navegação em alto-mar e meteorologia. Seu estímulo, dessa vez, é um congresso de hitlerólogos que acontecerá na faculdade e receberá pesquisadores de diferentes estados e países, entre eles pesquisadores alemães.

Entretanto, quando o evento acontece em sua universidade, Jack não consegue interagir com os professores participantes e fica a maior parte do tempo escondido em sua sala:

⁴⁶ Do original: *I wanted to speak it well, use it as a charm, a protective device. The more I shrank from learning actual words, rules and pronunciation, the more important it seemed that I go forward. What we are reluctant to touch often seems the very fabric of our salvation. But the basic sounds defeated me, the harsh spurting northernness of the words and syllables, the command delivery. Something happened between the back of my tongue and the roof of my mouth that made a mockery of my attempts to sound German words.* (1985, p.31)

Passei o resto do tempo evitando os hitlerólogos alemães. Mesmo de toga negra e óculos escuros, com meu nome escrito em letras nazistas no crachá, eu me sentia débil na presença deles, mortal, ouvindo-os produzir aqueles sons guturais, aquelas palavras, aqueles ruídos *heavy metal*. Eles contavam piadas sobre Hitler e jogavam cartas. Eu me limitava a articular um ou outro monossílabo aleatório, rir um riso vago. Passava boa parte do tempo escondido em minha sala.⁴⁷ (1985, p.267).

Percebemos, nesse trecho citado, que o protagonista não consegue manter sua imagem a todo o tempo. Apesar de ele fazer uso de sua toga e seus óculos escuros, os quais lhe dão mais segurança como professor, e tentar falar algumas palavras em alemão, ele não consegue sustentar todo o sucesso e prestígio acadêmico que conquistou ao longo dos anos na frente dos colegas internacionais.

O reitor da faculdade lhe aconselhou a tomar algumas providências a respeito de seu nome e aparência, uma vez que ela precisaria ser levado a sério como coordenador responsável pela hitlerologia:

[...] o reitor me havia aconselhado a tomar algumas providências a respeito do meu nome e da minha aparência, para que me levassem a sério como inovador em hitlerologia. Ele achava que “Jack Gladney” simplesmente não colava, e me perguntou que outros nomes eu tinha. Por fim, concluímos que eu deveria inventar uma inicial adicional; assim, passei a ostentar o nome J.A.K. Gladney, como quem usa um terno emprestado. [...] Recomendou com ênfase que eu ganhasse uns quilos. [...] precisava de um ar de excesso doentio, de inchamento e exagero, uma voluminosidade desmesurada.⁴⁸ (1985, p.21).

⁴⁷ Do original: *The rest of the time I tried to avoid the Germans in the group. Even in my black gown and dark glasses, with my name in Nazi typeface over my heart, I felt feeble in their presence, death-prone, listening to them produce their guttural sounds, their words, their heavy metal. They told Hitler jokes and played pinochle. All I could do was mutter a random monosyllable, rock with empty laughter. I spent a lot of time in my office, hiding.* (1985, p.274)

⁴⁸ Do original: *the chancellor had advised me, back in 1968, to do something about my name and appearance if I wanted to be taken seriously as a Hitler innovator. Jack Gladney would not do, he said, and asked me what other names I might have at my disposal. We finally agreed that I should invent an extra initial and call myself J. A. K. Gladney, a tag I wore like a borrowed suit. [...] He strongly suggested I gain weight.[...] an air of unhealthy excess, of padding and exaggeration, hulking massive-ness.* (1985, p.16)

O reitor acreditava que o nome de Jack não passava a credibilidade necessária e por isso, ele decidiu adotar determinadas letras em seu nome, passando dessa forma a ser conhecido no mundo acadêmico como J.A.K. Gladney. Segundo Karen Weekes: “Jack criou um personagem impressionante que parece dar-lhe substância. Infelizmente, ele sabe muito bem que essa identidade é uma farsa, [...] dizendo ‘Eu sou um falso personagem que segue um nome.’”⁴⁹ (2007, p.292). Além disso, Jack utiliza alguns acessórios em sala de aula como óculos escuros e uma toga o que, em sua concepção, acentuam seu ar de competência intelectual.

Em um dia em que o professor Eric Massingale encontra-se por acaso com Jack no supermercado, uma estranha situação ocorre. Jack está sem a roupa característica e sem os óculos escuros que sempre utiliza para dar suas aulas ou enquanto está na universidade. A reação do amigo ao vê-lo todo “descaracterizado” faz o protagonista sentir-se absolutamente perdido e sem reação, pois é como se suas roupas fossem algum tipo de proteção à sua imagem acadêmica:

Ele me olhou de alto a baixo, apalpou o tecido da jaqueta impermeável que eu carregava dobrada no braço. Então andou um pouco para trás, para alterar a perspectiva, balançando a cabeça de leve; seu riso foi se tornando autocomplacente, espelhando algum cálculo interior.

[...]

‘Você é outra pessoa, totalmente diferente.’

‘Diferente como, Eric?’

[...]

‘Você parece tão inofensivo, Jack. Um sujeito grandalhão, inofensivo, envelhecido, indistinto.’⁵⁰ (1985, p.84).

⁴⁹ Do original: “*Jack has created an impressive persona that would seem to give him substance. Unfortunately, he knows all too well what a sham this identity [...] is, saying “I am the false character that follows the name around” (17) [...] (2007, p.292).*

⁵⁰ Do original: *He looked me over, felt the material of the water-repellent jacket I was carrying draped across my arm. Then he backed up, altering his perspective, nodding a little, his grin beginning to take on a self-satisfied look, reflecting some inner calculation.*

[...]

"You're a different person altogether."

"Different in what way, Eric?"

[...]

2.11. O consumo desenfreado

Outro fato de grande relevância no livro é o papel do consumismo existente na vida de Jack e sua família. Eles protagonizam, ao longo do romance, inúmeros momentos em supermercados e *shopping centers*. A cada momento, percebemos mais o intenso prazer da família em gastar, o anseio imediato da necessidade de ter, o sentimento de grandiosidade e de poder e a falsa sensação de preenchimento do vazio presente em suas vidas:

[...] Eu comprava coisas com uma volúpia cega. Comprava coisas para uso imediato e para contingências longínquas. Comprava por comprar, olhando e pagando, examinando mercadorias que não tinha intenção de comprar, e depois comprando-as. [...] Comecei a ganhar estatura, amor-próprio. Infleime, descobri novos aspectos de mim mesmo, localizei uma pessoa que eu esquecera que existia. Formou-se uma luminosidade ao meu redor. [...] Eu trocava dinheiro por produtos. Quanto mais dinheiro eu gastava, menos importância ele tinha. Eu valia mais do que essas quantias.⁵¹ (1985, p. 85)

Esse consumo desenfreado originou a ilusão da existência de uma grande liberdade nas escolhas dos consumidores, e que estas escolhas estão determinadas apenas pelo poder de livre-arbítrio. Uma dessas ocasiões de poder ilusório é retratada no seguinte trecho da família no *shopping center*: “Babette e as crianças entraram comigo [...] nas lojas de departamentos, intrigadas, porém excitadas, pela minha vontade de comprar. Quando eu não conseguia optar por uma de duas camisas, elas me diziam para comprar as duas. Quando eu dizia que estava com fome, elas me davam *pretzels*, cerveja, *souvlaki*.⁵² (1985, p.85). Não há mais a

"You look so harmless, Jack. A big, harmless, aging, indistinct sort of guy." (1985, p. 82)

⁵¹ Do original: “*I shopped with reckless abandon. I shopped for immediate needs and distant contingencies. I shopped for its own sake, looking and touching, inspecting merchandise I had no intention of buying, then buying it. [...] I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I'd forgotten existed. Brightness settled around me.[...]. I traded money for goods. The more money I spent, the less important it seemed. I was bigger than these sums.*” (1985, p. 85)

⁵² Do original: “[...] *the department stores, puzzled but excited by my desire to buy. When I could not decide between two shirts they encouraged me to buy both. When I said I was hungry, they fed me pretzels, beer, souvlaki*” (1985, p.85)

necessidade em escolher, tudo pode ser adquirido. Mais é sempre a melhor opção, é como se o dinheiro pudesse alimentar a alma decadente do homem contemporâneo.

Esses momentos em que a família encontra-se reunida em supermercados ou *shopping centers* fazendo compras podem ser considerados, à primeira vista, ocasiões de confraternização entre os membros. Podemos acreditar que esse relacionamento focado no consumismo, no *fast-food* e na TV poderia fortalecer os laços familiares não só entre os Gladney, mas também entre as comunidades contemporâneas, ao invés de destruí-los. No entanto, essa mesma perspectiva de união familiar não ocorre entre eles em outras circunstâncias, como no exemplo a seguir, quando eles chegam a casa vindos do *Mid-Village Mall*: “Voltamos para casa em silêncio. Cada um foi para o seu quarto, querendo ficar sozinho. Pouco depois vi Steffie à frente da televisão.”⁵³ (1985, p.86). Vemos, nesse ponto, o modo como as relações não têm afetividade, cada pessoa segue para seu respectivo quarto seguindo cada qual seu objetivo, o de ficar sozinho. Suas afinidades vão sendo determinadas e controladas por fatores externos, pelo poder do capital, pela tecnologia, destruindo, assim, os valores de afetividade entre as pessoas; eis o processo de desumanização.

Essas diversas ocasiões de consumismo explícito afetam de forma direta a vida da família e principalmente a de Jack, que se utiliza desses eventos para sentir-se parte de um grupo social, com um papel importante na sociedade. Para Weekes, “a experiência de Jack no *shopping center* o ajuda a ver a si próprio e sua existência como parte de uma comunidade maior, [...] uma cultura mais geral do capitalismo. [...] É a experiência de compra que conecta Jack com sua família [...]”⁵⁴ (2007, p.294). Ele necessita do ato da compra para sentir-se completo, preenchido em conexão com sua família.

⁵³ Do original: “*We drove home in silence. We went to our respective rooms, wishing to be alone. A little later I watched Steffie in front of the TV set.*” (1985, p.84).

⁵⁴ Do original: “*Jack’s experience at the mall also helps him see himself and his existence as part of a larger community, [...] a more general capitalist culture. [...] It is the experience of purchasing that connects Jack with his family [...]*” (Weekes, 2007, p.294).

Além disso, não só o consumo de bens materiais é abordado por DeLillo, ele também explora o alto consumo de comidas rápidas, transformando, assim, a sociedade americana em um grupo de altíssimos riscos relacionados à obesidade:

Em tempos difíceis, as pessoas se sentem compelidas a comer demais. Blacksmith está cheia de crianças e adultos obesos, de calças largas e pernas curtas, de andar deselegante. Saem com dificuldade dos carros compactos; vestem *joggings* e correm em família pelos parques; andam pela rua com comida na cara; comem nas lojas, nos carros, nos estacionamentos, na fila do ônibus, na fila do cinema, à sombra das árvores majestosas.⁵⁵ (1985, p.18)

Uma característica importante referente às redes de restaurantes *fast-food* é a de que quando foram criadas, tinham como alvo principal as crianças e é por esse motivo que a atual população adulta, não só americana, mas também a brasileira está acima do peso ideal para os padrões. Os adultos de hoje foram criados em uma sociedade abastada de comidas prontas e, conseqüentemente, iniciam seus filhos aos mesmos padrões:

Só os velhos parecem escapar da febre de comer. Se por um lado suas palavras e gestos por vezes denotam um certo distanciamento, por outro eles são esbeltos e saudáveis, as mulheres muito bem-arrumadas, os homens bem-vestidos e decididos, escolhendo carrinhos de compras à entrada do supermercado.⁵⁶ (1985, p.18).

Em um dia em que a família não quer cozinhar, os Gladney decidem passar pelo *drive-thru* de um restaurante de comida rápida. Esse acontecimento poderia ser interpretado como algo irrelevante ou rotineiro; no entanto, o fator interessante nesse evento é a maneira como essa refeição ocorre. Todos estão dentro do carro, comendo, não há diálogos, não há contato:

⁵⁵ Do original: *When times are bad, people feel compelled to overeat. Blacksmith is full of obese adults and children, baggy-pantsed, short-legged, waddling. They struggle to emerge from compact cars; they don sweatsuits and run in families across the landscape; they walk down the street with food in their faces; they eat in stores, cars, parking lots, on bus lines and movie lines, under the stately trees.* (1985, p. 14)

⁵⁶ Do original: *Only the elderly seem exempt from the fever of eating. If they are sometimes absent from their own words and gestures, they are also slim and healthy-looking, the women carefully groomed, the men purposeful and well dressed, selecting shopping carts from the line outside the supermarket.* (1985, p.14)

Naquela noite, ninguém queria cozinhar. Entramos no carro e fomos para a terra-de-ninguém comercial, além dos limites da cidade. O neon infindável. Parei num lugar especializado em frango assado e *brownies*. Resolvemos comer no carro. Ele bastava para nossas necessidades. Queríamos comer, não ver gente. Queríamos encher a barriga logo, de uma vez. Não precisávamos de luz nem de espaço. Certamente não precisávamos olhar um para a cara do outro em torno de uma mesa enquanto comíamos [...] ⁵⁷ (1985, p.225).

O fato de estarem “reunidos” no carro, funciona como uma fuga à necessidade de socialização familiar, não é necessário conversar e nem se olharem, como teriam de fazer se estivessem em casa, na mesa de jantar. Esse seria mais um exemplo da solidão compartilhada pelo homem contemporâneo. Além disso, logo em seguida, a descrição da maneira como eles se alimentam tem um aspecto de animalização:

Eu mastigava e comia, só vendo alguns centímetros à frente de minhas mãos. [...] Steffie arrancou a pele torrada de um pedaço de peito e a deu a Heinrich.[...] Babette chupava um osso. Heinrich trocou de asas com Denise, uma grande por uma pequena. [...] Todos davam os ossos para Babette limpar e chupar.[...] Mandamos Denise pegar mais comida, ficamos a esperá-la em silêncio. Então recomeçamos a comilança, um tanto aturdidos com as dimensões de nosso prazer. ⁵⁸ (1985, p.226).

Todos estão focados apenas no prazer de comer, na necessidade e no desejo. Não há sentimentos, apenas uma necessidade temporária e irracional.

Murray é a personagem que está quase sempre com os Gladney no supermercado. Ele, assim como a família, também se mostra encantado com o poder que o ambiente comercial tem sobre suas vidas. Ao se referir a esse local, ele diz: “Esse lugar nos recarrega

⁵⁷ Do original: *No one wanted to cook that night. We all got in the car and went out to the commercial strip in the no man's land beyond the town boundary. The never-ending neon. I pulled in at a place that specialized in chicken parts and brownies. We decided to eat in the car. The car was sufficient for our needs. We wanted to eat, not look around at other people. We wanted to fill our stomachs and get it over with. We didn't need light and space. We certainly didn't need to face each other across a table as we ate [...]* (1985, 231)

⁵⁸ Do original: *I chewed and ate, looking only inches past my hands. [...] Steffie tore off the crisp skin of a breast and gave it to Heinrich. [...] Babette sucked a bone. Heinrich traded wings with Denise, a large for a small. [...] People gave Babette their bones to clean and suck. [...] We sent Denise to get more food, waiting for her in silence. Then we started in again, half-stunned by the dimensions of our pleasure.* (1985, p.232)

espiritualmente”⁵⁹ [...] (1985, p. 37). O centro de compras seria um templo, uma religião, pois havia se tornado o ponto central na vida dessas personagens. Eles sentem-se melhores, mais poderosos ao realizarem o ato da compra, é uma realização pessoal. DoCarmo (2000) acredita que o supermercado, a TV, e a cultura de massa seriam grandes transformações na consciência humana, uma absorção do eu em um sistema maior, que ultrapassaria as singularidades e a solidão da vida contemporânea.

No parágrafo final da obra, o autor faz uma forte crítica à sociedade, pois as pessoas parecem reagir, apenas quando fatores relacionados ao consumo afetam suas vidas:

As prateleiras do supermercado foram rearrumadas. A coisa aconteceu um belo dia, sme mais nem menos. Há agitação e pânico nos corredores, desânimo nos rostos dos fregueses mais velhos. Andam numa espécie de transe fragmentado, param e seguem, aglomerados de vultos bem vestidos nos corredores, tentando entender a nova ordem, decifrar a lógica subjacente, tentando lembrar onde foi que viram o creme de trigo.⁶⁰ (1985, p.318)

As prateleiras do supermercado foram rearrumadas e isso causou um enorme transtorno nas vidas dos consumidores, os quais não sabem como agir, onde procurar determinados produtos, ou seja, estão perdidos.

2.12. Real x Imaginário

Um fator recorrente no mundo pós-moderno está na dificuldade encontrada pelo homem em distinguir entre um evento que pode ser considerado real, verdadeiro e verossímil e algo criado, inventado pela mídia ou pelas pessoas, situações irreais, mas com grande poder de serem confundidas com a realidade. No momento em que Jack e seu amigo de trabalho

⁵⁹ Do original: “*This place recharges us spiruatuallly [...]*” (1985, p. 37)

⁶⁰ Do original: *The supermarket shelves have been rearranged. It happened one day without warning. There is agitation and panic in the aisles, dismay in the faces of older shoppers. They walk in a fragmented trance, stop and go, clusters of well-dressed figures frozen in the aisles, trying to figure out the pattern, discern the underlying logic, trying to remember where they'd seen the Cream of Wheat.* (1985, p.325)

Murray decidem visitar o “Celeiro mais fotografado dos Estados Unidos”, a confusão entre o real e o imaginário fica clara, pois a essência do lugar é perdida, o que interessa aos turistas é apenas sua imagem consolidada:

Alguns dias depois, Murray me perguntou a respeito de uma atração turística conhecida como o celeiro mais fotografado dos Estados Unidos.[...] Então começaram a aparecer os cartazes. O CELEIRO MAIS FOTOGRAFADO DOS ESTADOS UNIDOS. Contamos cinco cartazes até chegarmos ao local. [...] Todas as pessoas, ali, tinham máquinas fotográficas; algumas traziam tripés, teleobjetivas, jogos de filtro[...] ‘Ninguém vê o celeiro’ disse ele, por fim. [...] ‘Não estamos aqui para capturar uma imagem, e sim para manter uma imagem. Cada foto reforça a aura. Dá pra você sentir, Jack? Um acúmulo de energias sem nome.’⁶¹ (1985, p.17).

A ideia de deturpação entre o real e o imaginário acontece novamente nos comentários sobre o pôr-do-sol que, segundo as personagens, parece sofrer mudanças positivas em relação à sua beleza nos últimos trinta ou quarenta anos, e especialmente após o acidente tóxico. Logo, fica a dúvida se o pôr-do-sol extremamente encantador tem alguma relação com Niodene D. ou não:

Paramos no viaduto e saltamos do carro para apreciar o pôr-do-sol. Desde o episódio da nuvem tóxica, o pôr-do-sol se tornara quase inacreditavelmente belo. Não que houvesse uma relação direta mensurável. Se havia algo específico no Niodene D. (acrescido à torrente cotidiana de resíduos, poluentes, contaminantes e delirantes) que causara este salto estéticos de crepúsculos já brilhantes para espetáculos magníficos, estupendos, rubros, visionários, quase terríveis, ninguém conseguira prová-lo.⁶² (1985, p.168)

⁶¹ Do original: “Several days later Murray asked me about a tourist attraction known as the most photographed barn in America. [...]. Soon the signs started appearing. THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA. We counted five signs before we reached the site.[...]. All the people had cameras; some had tripods, telephoto lenses, filter kits.[...]”

‘No one sees the barn,’ he said finally. [...]

‘We’re not here to capture an image, we’re here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies.’” (1985, p.17).

⁶² Do original: “We stopped on the parkway overpass and got out to look at the sunset. Ever since the airborne toxic event, the sunsets had become almost unbearably beautiful. Not that there was a measurable connection. If the special character of Nyodene Derivative (added to the everyday drift of effluents, pollutants, contaminants and delirants) had caused this aesthetic leap from already brilliant sunsets to broad towering ruddled visionary skylscapes, tinged with dread, no one had been able to prove it.” (1985, p.170)

No momento em que Jack se dá conta de seu contato com a nuvem tóxica, seu pavor pela morte torna-se algo real e mais próximo do que nunca, pois não se sabe ao certo o que ocorrerá com sua saúde. Os estudos realizados pelos laboratórios baseiam-se no comportamento de ratos; por isso, os responsáveis não sabem como responder à população o que pode acontecer com eles. Após um alerta de Denise sobre os possíveis riscos que o padraço pode sofrer, ele decide conversar com um homem que trabalha no SIMUVAC (Simulação de Evacuação) e que está nos abrigos ajudando as pessoas com qualquer tipo de informação sobre o acidente. Jack lhe explica o que ocorrera e aguarda uma possível ajuda ou resposta para seu caso. Como esperado, o homem não sabe a resposta exata sobre os procedimentos a serem seguidos e responde apenas que Jack deve continuar a viver sua vida sem se preocupar com o que não pode ver e nem sentir. Além disso, é interessante perceber como o SIMUVAC transforma essa difícil e real situação em algo ficcional:

‘[...] O que é SIMUVAC? Deve ser alguma coisa importante’
 ‘Simulação de evacuação. Um novo programa estadual. Ainda não conseguimos ganhar as verbas necessárias.’
 ‘Mas essa evacuação não é uma simulação. É de verdade.’
 ‘Nós sabemos disso. Mas resolvemos usá-la como modelo’ ⁶³ (1985, p.138)

2.13. Tecnologia

Apesar de ser uma obra da década de oitenta, *White Noise* apresenta-nos os primeiros sinais de uma sociedade baseada, focada e dependente dos aspectos tecnológicos. Esse pode ser considerado mais um ponto em que o DeLillo antecipa-se de forma “profética” sobre o papel da tecnologia na vida do homem contemporâneo.

⁶³ Do original: “[...] *What does SIMUVAC mean? Sounds important.*’
 ‘*Short for simulated evacuation. A new state program they're still battling over funds for.*’
 ‘*But this evacuation isn't simulated. It's real.*’
 ‘*We know that. But we thought we could use it as a model.*’ “ (1985, p.139)

Nos dias de hoje, praticamente todos os tipos de operações podem ser realizados via internet. Não é mais necessário irmos pessoalmente a agências bancárias, lojas, supermercados, entre outros lugares, para realizarmos cada respectiva transação. Nossos smartphones, tablets e notebooks possuem determinados *softwares* que nos auxiliam nessas tarefas. No romance, Jack vai até sua agência checar o saldo de sua conta bancária, e ao narrar esse processo, a personagem descreve uma sensação de prazer e admiração pelo sistema operacional, pela incrível capacidade de algo invisível conseguir compreender operações antes capazes apenas pela mente humana:

Senti ondas de alívio e gratidão. O sistema havia abençoado minha vida. Senti que ele me apoiava, me aprovava. O computador do sistema, cuja central estava trancada em algum lugar numa cidade longínqua. Que interação agradável. Senti que alguma coisa de profundo valor pessoal - não-dinheiro, absolutamente- havia sido autenticada e confirmada. [...] O sistema era invisível, o que o tornava ainda mais admirável, ainda mais inquietante. [...] As redes, os circuitos, as correntes, as harmonias.⁶⁴ (1985, p.49).

Entretanto, ao mesmo tempo em que todos esses *gadgets* estão disponíveis a nosso favor, podem também estar contra nós. Criam uma falsa ilusão de que são absolutamente dependentes do homem, quando na verdade o que ocorre é o oposto, quando não há energia elétrica, quando a internet não funciona, quando o sistema fica inoperante, tudo para, e o que resta às empresas é esperar até tudo voltar a funcionar e, assim, dar continuidade às suas atividades. A vida contemporânea é completamente ligada à informação e à tecnologia.

Após o contato com o poluente químico liberado no acidente, Jack procura um consultório médico na esperança de um bom prognóstico. No entanto, ele não conta ao

⁶⁴ Do original: “*Waves of relief and gratitude flowed over me. The system had blessed my life. I felt its support and approval. The system hardware, the mainframe sitting in a locked room in some distant city. What a pleasing interaction. I sensed that something of deep personal value, but not money, not that at all, had been authenticated and confirmed. [...] The system was invisible, which made it all the more impressive, all the more disquieting to deal with. [...] The networks, the circuits, the streams, the harmonies.*” (1985, p.46).

médico sobre esse contato. Após a realização de um segundo *check-up*, o protagonista afirma: “O computador não revelou nada de assustador” ⁶⁵ (1985, p. 200), ou seja, quem possui o papel de diagnosticar doenças não é mais o médico e sim o computador, o médico é mostrado como um comunicador de resultados. A era da inteligência artificial começa a predominar sobre a inteligência humana.

Babette apresenta uma postura relutante e temerosa em relação ao avanço da tecnologia. “Cada avanço é pior que o anterior, porque me faz ficar ainda mais assustada” ⁶⁶ (1985, p. 161). Essa posição da personagem dá-se devido ao fato de que as autoridades americanas estariam utilizando micro-organismos de tecnologia altamente avançada para conter os efeitos da nuvem tóxica na cidade.

Em uma das passagens da obra, a personagem Steffie passa nomes e telefones de seus amigos de um caderno velho para um caderno novo e o narrador comenta: “Não havia endereços. Seus amigos só tinham telefones, uma raça dotada de consciência *analog* de sete *bits*.” ⁶⁷ (1985, p.45). Podemos perceber que nessa época, os avanços tecnológicos faziam as pessoas deixarem de ter endereços e passarem a ter apenas números de telefone. Nos dias atuais, as pessoas deixaram de ter um número telefônico, pois não há mais tempo para anotações à mão, e muito menos para a memorização desses números. Os *smartphones* fizeram as pessoas ficarem à distancia de um clique, basta selecionar o nome da pessoa e entrar em contato. Entretanto, com o crescente distanciamento das pessoas, as ligações estão tornando-se extintas, todos comunicam-se por meio de mensagens de texto, as quais são mais rápidas, objetivas e fazem as pessoas “economizarem” tempo.

⁶⁵ Do original: “*No startling numbers on the printout*” (1985, p. 204).

⁶⁶ Do original: “*Every advance is worse than the one before because it makes me more scared*” (1985, p. 161).

⁶⁷ Do original: *There were no addresses. Her friends had phone numbers only, a race of people with a seven-bit analog consciousness.* (1985, p.41)

Outro ponto em que vemos uma grande importância dos aspectos ligados à tecnologia é em relação ao medo da morte de Jack e aos resultados de seus exames médicos. Ao realizar um *check-up*, o computador não revela nada de muita importância; por isso, um determinado sentimento de alívio paira sobre a personagem, a qual acredita que sua morte ainda esteja distante para ser vislumbrada, ou seja, enquanto os *softwares* ainda não conseguirem detectar irregularidades em sua saúde, significa que o fim está distante, ou que até mesmo não exista. Ora, o resultado em uma tela de computador é preciso.

No seguinte trecho: TV POR CABO, SAÚDE POR CABO, TEMPO POR CABO, NOTÍCIAS POR CABO, NATUREZA POR CABO.⁶⁸ (1985, p.225), pode-se perceber que o autor faz uma crítica aos novos aspectos tecnológicos da época, ou seja, o cabeamento da vida. Seja a televisão, o rádio, os eletrodomésticos, enfim, tudo o que se relaciona com a nossa vida e com o nosso conforto, necessita estar conectado por fios. Hoje tudo continua conectado à uma rede de energia; no entanto, os fios não se fazem mais sempre necessários, tudo funciona com uma rede sem fio (*wi-fi*). Apesar das modificações tecnológicas, a crítica feita por DeLillo ainda é verdadeira, pois tornamo-nos totalmente dependentes da tecnologia, seja por meio de fios ou não.

2.14. O prazer pelos desastres

A sociedade contemporânea está fortemente conectada com as notícias que acontecem ao redor do mundo não só pela TV, mas principalmente pela internet. Esse processamento de dados e informações em quantidades absurdas tornou-se algo habitual e comum em suas vidas. No entanto, o fator que causa estranhamento está no evidente prazer em presenciar, ver

⁶⁸ Do original: CABLE HEALTH, CABLE WEATHER, CABLE NEWS, CABLE NATURE. (1985, p.231)

e ouvir histórias envolvendo desastres naturais, acidentes, problemas alheios. Existe um sentimento de curiosidade e encantamento no infortúnio dos outros.

A família pouco se reúne em frente à TV. Por incentivo de Babette, semanalmente, todos os seis jantam juntos assistindo televisão como uma estranha forma de torná-la menos glamorosa e mais um passatempo familiar. Entretanto, para todos os outros, esse momento funcionava como uma espécie de castigo. Em um desses raros momentos de confraternização, um acidente aéreo ocorrido na Nova Zelândia começa a ser transmitido repetidas vezes, em câmera lenta e com comentários explicativos dos repórteres. A família fica atônita ao assistir as imagens:

Havia enchentes, terremotos, avalanches de lama, vulcões em erupção. Nunca havíamos tido uma reunião de noite de sexta com tanta atenção. Heinrich não se mostrava emburrado, eu não estava entediado. Steffie, que quase chorava ao ver uma discussão entre marido e mulher numa comédia enlatada, parecia totalmente absorta naqueles documentários de calamidade e morte.⁶⁹ (1985, p.66).

Além disso, existe um sentimento lógico de distanciamento entre as pessoas e esses eventos. As pessoas acreditam que essas adversidades catastróficas jamais acontecerão em suas vidas. Os desastres, segundo Jack, acontecem apenas com os outros, com a parte menos favorecida da população, com as pessoas que moram em *trailers* em áreas precárias da cidade e não com professores universitários e chefes de departamento. Em um diálogo entre Jack e Alfonse, chefe de departamento da faculdade, esse afirma que só existiriam dois lugares no mundo, um seria onde vivemos e o outro seria a televisão; por isso, teríamos todo o direito de achar fascinante ao que assistimos, afinal as imagens pertenceriam a um outro lugar que não o nosso. Em seguida, Alfonse explica:

⁶⁹ Do original: “*There were floods, earthquakes, mud slides, erupting volcanoes. We'd never before been so attentive to our duty, our Friday assembly. Heinrich was not sullen, I was not bored. Steffie, brought close to tears by a sitcom husband arguing with his wife, appeared totally absorbed in these documentary clips of calamity and death.[...]*” (1985, p.64)

Só uma catástrofe atrai nossa atenção. Queremos catástrofes, precisamos delas. Dependemos delas, desde que não aconteçam no lugar onde estamos. É aí que entra a Califórnia. [...] A gente consegue curtir esses desastres sem problemas porque no fundo a gente acha que a Califórnia merece isso tudo. Os californianos inventaram o conceito de estilo de vida. Só isso já justifica. [...] O Japão é ótimo para catástrofes. A Índia ainda não foi bem explorada. Eles têm um tremendo potencial, com fome, monções, conflitos religiosos, desastres de trens, naufrágios. Mas os desastres de lá não costumam ser filmados.[...] É por isso que a Califórnia é tão importante. Não apenas a gente gosta de ver aquela gente castigada por levar um estilo de vida descontraído com ideias sociais progressistas, mas também a gente sabe que não está perdendo nada. As câmeras estão sempre lá. À espera. Nenhuma desgraça passa despercebida." ⁷⁰ (1985, p.68).

Uma das ideias de Murray para ajudar Jack em seu temor pela morte é que ele sobreviva a um grande acidente, em que haja poucos ou nenhum sobrevivente. O sentimento de catarse o ajudaria a sentir-se bem com a morte dos outros e não a sua. Esse é o sentimento que se repete em todos os outros casos citados, isto é, todos sentem-se melhor ao saber que nada os prejudicou. E esse é um sentimento comum na família de Jack, como já dito anteriormente, todos acreditam que nada, nunca os atingirá. Em um dia, durante o almoço: “O alarme de incêndio do corredor do segundo andar disparou, o que indicava que ou era preciso trocar a pilha ou que a casa estava pegando fogo. Terminamos o almoço em silêncio.” ⁷¹ (1985, p.14). Não há grandes reações da família diante de eventos que poderiam ser considerados perigosos, nem mesmo quando o evento tóxico acontece, eles acreditam que nada ocorrerá e que não precisarão se preocupar com aquilo. Além disso, Jack ainda afirma:

⁷⁰ Do original: “*Only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them. As long as they happen somewhere else. This is where California comes in.[..]. We can relax and enjoy these disasters because in our hearts we feel that California deserves whatever it gets. Californians invented the concept of life-style. This alone warrants their doom [...] Japan is pretty good for disaster footage,*” *Alfonse said. "India remains largely untapped. They have tremendous potential with their famines, monsoons, religious strife, train wrecks, boat sinkings, et cetera. But their disasters tend to go unrecorded.[...] This is why California is so important. We not only enjoy seeing them punished for their relaxed life-style and progressive social ideas but we know we're not missing anything. The cameras are right there. They're standing by. Nothing terrible escapes their scrutiny.*” (1985, p.66)

⁷¹ Do original: *The smoke alarm went off in the hallway upstairs, either to 'et us know the battery had just died or because the house was on fire. We finished our lunch in silence.* (1985, p. 08)

‘Essas coisas só acontecem com gente pobre, que vive em áreas mais vulneráveis. A sociedade é organizada de tal forma que são as pessoas pobres e sem instrução que mais sofrem o impacto dos desastres naturais e dos causados pelo homem. As pessoas que vivem em áreas mais baixas é que sofrem as inundações; as que vivem em casebres é que são atingidas pelos furacões e tornados. Eu sou professor universitário. Você já viu um professor universitário descendo de barco a rua onde mora, numa dessas inundações que aparecem na tevê?’ [...] ⁷² (1985, p.112).

Assim, todos os desastres naturais são absolutamente associados às pessoas em condições financeiras desfavoráveis, aos mais necessitados, às famílias carentes. As classes mais abastadas, têm uma ideia infundada de que essas coisas nunca acontecerão em suas vidas e com suas famílias. As desgraças estariam distantes da realidade das pessoas mais abastadas.

2.15. Dylar e Sr. Gray

Logo no início do romance, Denise comenta com o pai que encontrou o vidro de um medicamento no lixo da cozinha. No rótulo, havia o nome de Babette e a prescrição, um a cada três dias, e o nome do remédio, Dylar. Alguns meses após o acidente tóxico, Jack encontra um novo frasco preso à parte de baixo do aquecedor do banheiro, por acidente. Ele e Denise decidem telefonar para o médico da esposa, que afirma não ter receitado e não saber absolutamente nada sobre essa medicação. Isso os deixa ainda mais preocupados e faz Jack decidir ter uma conversa definitiva com Babette.

No entanto, antes de abordar a esposa, Jack decide pedir a uma amiga da universidade, Winnie Richards, pesquisadora da área de neuroquímica, que investigue a procedência e a composição do Dylar. Ela descobre que é um psicotrópico muito sofisticado, uma droga feita a laser, mas não encontra nenhum tipo de procedência ou referência médica sobre ele.

⁷² Do original: *"These things happen to poor people who live in exposed areas. Society is set up in such a way that it's the poor and the uneducated who suffer the main impact of natural and man-made disasters. People in low-lying areas get the floods, people in shanties get the hurricanes and tornados. I'm a college professor. Did you ever see a college professor rowing a boat down his own street in one of those TV floods?"* (1985, p.114)

Ao perceber que não há mais saídas e nem desculpas para despistar o marido e a filha, Babette assume que fazia parte de um estudo experimental de uma droga ultra confidencial, desenvolvida pelo Sr. Gray (esse foi o nome fictício que ela escolheu para se referir ao médico). Devido aos possíveis riscos desse experimento, ela e o médico fizeram um acordo em particular, em que ela lhe oferecia não só sua mente, mas também seu corpo. Ao perceber o desespero e o ciúme do marido sobre a traição, ela afirma: “Eu fiz o que tinha que fazer. Eu estava distante. Estava fora de mim. Foi uma transação capitalista.”⁷³ (1985, p. 191), ou seja, o fato de ter traído o marido justifica-se por ser uma transação capitalista. Havia uma intenção maior naquele ato: era a esperança de curar-se do terrível sentimento do medo da morte que a aterrorizava de forma constante.

Após essas confidências, ambos compartilham suas ideias e receios acerca da morte. Jack decide, então, contar-lhe sobre seu contato com o componente químico Niodene D, fazendo a discussão sobre o medo da solidão voltar à tona. Nesse ponto, percebemos a ligação entre o título da obra, *White Noise* e o medo sobre o qual a obra versa. Em uma busca por definições sobre a morte, existe um questionamento sobre qual seria seu som. Eles então afirmam:

‘E se a morte for só um som?’
 ‘Um ruído elétrico.’
 ‘Sem parar para todo o sempre. Um som universal. Que coisa terrível!’
 ‘Uniforme, branco.’⁷⁴ (1985, p. 195).

⁷³ Do original: “*I did what I had to do. I was remote. I was operating outside myself. It was a capitalist transaction.*” (1985, p. 194)

⁷⁴ Do original: “‘*What if death is nothing but sound?*’
 ‘*Electrical noise.*’
 ‘*You hear it forever. Sound all around. How awful.*’
 ‘*Uniform, white.*’” (1985, p. 198)

A morte teria um som infinito, uniforme, branco, como o barulho de uma televisão fora do ar que nunca é desligada, que de início incomoda, mas depois de algum tempo faz o ouvinte acostumar-se a ele. É o fim, não há mais vida, movimentos, cores e nem vozes, apenas um mesmo som interminável. Na edição de aniversário de quarenta anos da editora do Reino Unido, Picador, a obra de DeLillo ganha como capa essa imagem significativa:

Figura 2 - Edição de aniversário de quarenta anos da editora Picador.



Fonte: <http://www.picador.com/blogs/2012/8/White-Noise-The-Cover>

O layout do título imita as letras da marca Coca-Cola, o que nos remete à ideia de produto, consumismo, capitalismo, dinheiro e poder. Além disso, podemos ver a figura de uma pessoa desaparecendo na imagem da televisão. Existe uma confusão entre o fim do ser e o começo da imagem da televisão fora do ar.

De acordo com Babette, o Dylar conseguiria isolar a parte do cérebro responsável pelo sentimento do medo da morte. Entretanto, a droga não tem funcionado e é por esse motivo que ela anda triste e deprimida pela casa. O Sr. Gray a alertou sobre o fato de que seus frequentes esquecimentos não tinham ligação alguma com o medicamento, e sim com seu medo; portanto, seus neurônios faziam-na esquecer de tudo, menos da morte.

Num segundo momento, após a raiva e o ciúme, Jack começa a dar sinais de que deseja não só encontrar-se com o médico, mas também fazer parte dos estudos do Sr. Gray e começa a procurar pelos últimos comprimidos do medicamento de forma incessante pela casa,

até descobrir que a enteada jogou-os no compactador de lixo por medo de ser uma droga viciante e perigosa para a saúde de sua mãe.

Por coincidência, sua colega de trabalho, Winnie Richards, encontra um artigo de psicobiologia em que é narrada a trajetória da pesquisa do Dylar e também são citados os médicos envolvidos nesse projeto. Entre eles, está o Sr. Gray que tem como nome verdadeiro Willie Mink. Jack rouba o carro dos vizinhos, pois uma vez que vivem em um bairro tranquilo, todos deixam seus carros abertos e com as chaves no contato, isso faz com que o protagonista, com o objetivo de não deixar pistas, pegue o carro e vá ao encontro do médico no motel onde ele vive, o mesmo lugar onde eram realizadas as triagens dos pacientes e os encontros extraconjugais com Babette.

O médico é a imagem da decadência intelectual, absolutamente viciado no medicamento, tomando-o de forma compulsiva, sofrendo intensos efeitos colaterais, como a perda de memória, raciocínios desconexos e a impossibilidade de distinguir as palavras de suas ações, ou seja, no momento em que Jack diz: “Avião caindo rapidamente” ⁷⁵ (1985, p. 302), ele encolheu-se na posição recomendada para desastres. Jack observa o seguinte:

Naturalmente, ele não fora sempre assim. Já havia sido coordenador de projeto, dinâmico, exigente. Mesmo agora dava pra ver em seu rosto, em seus olhos, os últimos vestígios de uma astúcia, uma inteligência empreendedora.⁷⁶ (1985, p.300).

Em um diálogo entre Jack e Murray sobre o medo da morte, Murray sugere que uma forma de distanciar-se dela seria deixar de ser um morredor e passar a ser um matador, ou seja, a partir do momento em que tira a vida do outro, você ganha um bônus com a morte e a

⁷⁵ Do original: “*Plunging aircraft*” (1985, p. 309).

⁷⁶ Do original: *Of course he hadn't always been like this. He'd been a project manager, dynamic, hard-driving. Even now I could see in his face and eyes the faltering remains of an enterprising shrewdness and intelligence.* (1985, p. 307).

afasta. Você deixa de perder sua vida e é o outro quem a perde: “[...] pense só o que é ser um matador. [...] Se ela [a pessoa] morre, você não pode morrer. Matá-la é ganhar um crédito de vida. Quanto mais gente você mata, mais aumenta o seu crédito. Isso explica todos os massacres, guerras, execuções.”⁷⁷ (1985, p.284).

Decidido, então, a tornar-se um matador, Jack pensa e repensa inúmeras vezes, como um mantra, um plano para matar Mink. Ele chega ao motel onde o médico vive e atira, mas não tem coragem de deixá-lo morrer e, em um momento que ele próprio denomina como “redenção”, o leva ao hospital mais próximo:

Eu dava passos largos, arrastando o peso de Mink. Nunca havia me ocorrido que as tentativas de redimir-se após cometer um crime poderiam prolongar o êxtase do momento do crime que o criminoso tentava desse medo redimir.⁷⁸ (1985, p.309).

2.16. Religião e fé

DeLillo coloca em xeque a religião, a fé de aparência, o que valoriza o espetáculo e corrobora para a desumanização das pessoas. Esse questionamento está presente no seguinte trecho de *White Noise*, em que Jack, após um acidente envolvendo arma de fogo entre ele e Mink, amante de sua esposa, é assistido por uma freira no hospital local. O protagonista questiona a religiosa sobre suas crenças relacionadas ao paraíso, aos anjos e à salvação:

“O que diz a Igreja sobre o céu hoje em dia?” perguntei à minha freira [...] “Você acha que nós somos bobos?” perguntou ela [...] “Mas então o que é o sol, de acordo com a Igreja, se não a moradia de Deus e dos anjos e das almas dos que foram salvos? “Salvos? Salvos de quê? Um boboca, me vem aqui falar de anjos. Me mostre um anjo. Vamos. Eu quero ver.”

⁷⁷ Do original: [...] “*think what it’s like to be a killer. [...] If he dies, you cannot. To kill him is to gain life-credit. The more people you kill, the more credit you store up. It explains any number of massacres, wars, executions*” (1985, p.290)

⁷⁸ Do original: *I took long slow strides, pulling his weight. It hadn't occurred to me that a man's attempts to redeem himself might prolong the elation he felt when he committed the crime he now sought to make up for.* (1985, p.315)

“Mas a senhora é uma freira. As freias acreditam nessas coisas. [...]”⁷⁹
(1985, p. 311)

Atualmente, a Igreja Católica tem estado em foco, com acusações de pedofilia e corrupção. Um ponto interessante a ser abordado é a renúncia do Papa Bento XVI. Em um primeiro momento, esse fato teve como justificativa sua idade e, conseqüentemente, um desgaste físico. No entanto, posteriormente, outras possibilidades foram levantadas pela mídia. Os problemas enfrentados pela Igreja corroboram negativamente para sua imagem, como também desgastam a credibilidade do Papa, uma vez que ele é o maior representante religioso do catolicismo e poderia ser culpado por agir de forma conivente. Por eventos como esses, a Igreja vem perdendo seus fiéis a cada ano. Além disso, o surgimento de novas igrejas e novas religiões no Brasil é algo que acontece de forma extremamente ágil e atrai cada vez mais pessoas, sejam fiéis que buscam por auxílio espiritual, ou pessoas que buscam outros objetivos mais mundanos.

Houve uma eleição para a escolha de um novo Papa. O escolhido foi o argentino Jorge Mario Bergoglio, o Papa Francisco, que se tornou uma figura altamente carismática e cativante, agradando não somente à população católica, mas também a seus simpatizantes. Logo de início, o novo Papa mostrou uma postura absolutamente humilde, e isso explica a escolha do nome Francisco, pois faz referência a São Francisco de Assis, conhecido por uma vida religiosa voltada à pobreza, por sua dedicação aos mais pobres e por sua identificação com os problemas da humanidade. Além dessa postura de não ostentação, ele também apresenta-se como uma figura mais próxima do fiel, seja fisicamente ou virtualmente. Em sua passagem pelo Brasil em julho de 2013, na Jornada Mundial da Juventude, um dos fatos que

⁷⁹ Do original: “I said to my nun, “What does the Church say about heaven today” [...]”

“Do you think we are stupid?” she said. [...]

“Then what is heaven, according to the Church, if it isn't the abode of God and the angels and the souls of those who are saved?”

“Saved? What is saved? This is a dumb head, who would come in here to talk about angels. Show me an angel. Please. I want to see.”

“But you're a nun. Nuns believe these things.” [...] (1985, p. 317)

mais chamaram a atenção foi sua pouca preocupação com sua própria segurança, uma vez que utilizou carros sem blindagem, andou entre os fiéis e visitou comunidades carentes. Sobre sua face tecnológica, atualmente mantém uma conta ativa na rede social *Twitter* (@Pontifex) com quase 3 milhões de seguidores, onde posta, em diferentes línguas, mensagens religiosas e comentários sobre assuntos que acontecem ao redor do mundo.

Figura 3 – Página inicial do twitter do Papa Francisco



Fonte: <https://twitter.com/Pontifex>

Nos últimos tempos, o evento químico envolvendo a Síria e os Estados Unidos vem trazendo à tona o velho e conhecido esteriótipo americano de necessidade de guerra. Devido a um ataque ocorrido no subúrbio de Damasco, o país governado por Barack Obama pediu autorização ao Congresso para que uma intervenção militar fosse realizada. Apesar de afirmar que essa invasão aconteceria de forma pacífica, a população ao redor do mundo mostrou-se absolutamente contra, trazendo pontos negativos à popular imagem do presidente americano. Além disso, o Papa Francisco se manifestou explicitamente sobre o caso e seus *posts* mostram sua opinião sobre essa possível intervenção:

Figura 4 – Página do twitter do Papa Francisco.

The image shows a vertical list of seven tweets from the account 'Pope Francis @Pontifex'. Each tweet consists of a circular profile picture of Pope Francis, followed by his name and handle, the text of the tweet, and a 'Expandir' link. The number of retweets is indicated in the top right corner of each tweet.

- Tweet 1:** 3 set. Text: "With utmost firmness I condemn the use of chemical weapons." Retweets: 3 set.
- Tweet 2:** 3 set. Text: "We want in our society, torn apart by divisions and conflict, that peace break out!" Retweets: 3 set.
- Tweet 3:** 3 set. Text: "By his coming among us, Jesus transforms our lives. In him, we see that God is love, he is fidelity he is life who gives himself." Retweets: 3 set.
- Tweet 4:** 2 set. Text: "How much suffering, how much devastation, how much pain has the use of arms carried in its wake." Retweets: 2 set.
- Tweet 5:** 2 set. Text: "We want a peaceful world, we want to be men and women of peace." Retweets: 2 set.
- Tweet 6:** 2 set. Text: "War never again! Never again war!" Retweets: 2 set.
- Tweet 7:** 1 set. Text: "Let us pray for peace: peace in the world and in each of our hearts." Retweets: 1 set.

80

Fonte: <https://twitter.com/Pontife>

⁸⁰ Com máxima firmeza eu condeno o uso de armas químicas (03.set)/ Nós queremos em nossa sociedade, dilacerada por divisões e conflitos, que a paz se inicie. (03.set)/ Pela sua vinda entre nós, Jesus transforma nossas vidas. Nele, nós vemos que Deus é amor, ele é fidelidade, ele é a vida que se dá. (3.set)/ Quanto sofrimento, quanta devastação, quanta dor o uso de armas leva em seu rastro. (02.set)/ Nós queremos um mundo pacífico, nós queremos homens e mulheres de paz. (02.set)/ Guerra nunca mais! Guerra nunca mais! (02.set)/ Vamos rezar por paz: paz no mundo e em nossos corações (01.set)

Podemos perceber então, que existe uma clara tentativa, por parte da religião católica, de aproximar-se do fiel, principalmente do jovem, que permanecerá mais tempo na igreja, formará sua família e dará continuidade em seu percurso religioso dentro dos conceitos do catolicismo. Para isso, é necessário fazer uso de ferramentas como a internet, as redes sociais e os eventos destinados aos jovens. Além disso, a pregação de uma ideia contrária ao consumismo exagerado e à soberba, tenta retomar uma imagem de pureza e santidade que foi perdida devido aos incidentes relacionados à corrupção dentro da Igreja.

Por outro lado, apesar dessa forte tentativa de mudar sua imagem, ainda podemos ver que a Igreja Católica é um grupo que movimenta muito dinheiro ao redor do mundo. Além da página do Facebook do Vaticano, existem ainda inúmeros sites em que é possível encontrar vendas de kits com joias relacionadas ao Papa, a padres, a imagens, à Terra Santa, com formas de pagamentos excelentes e até com ajuda *online*, caso o cliente tenha alguma dúvida sobre o produto. Com isso, percebe-se que a ideia de *Mcdonaldization* da sociedade contemporânea, apontada por Ritzer (1998) confirma-se, mostrando que até na religião pode-se encontrar kits do tipo leve um, ganhe outro.

2.17. Ignorância

O sentimento de medo é um fato que percorre praticamente toda a obra de DeLillo. No entanto, Jack e Babette parecem encontrar uma forma de afastar, mesmo que momentaneamente, esse receio. O filho mais novo, Wilder, consegue transmitir aos pais um certo alívio, pois de acordo com eles, o fato de o menino ainda não falar – ele tem um vocabulário limitado em vinte e cinco palavras – faz Wilder ainda não ter uma postura crítica em relação a sua vida, sua história e, conseqüentemente, sua morte. Jack admira e inveja a ignorância do enteado em relação a esses aspectos.

Babette tem um profundo desejo de que Wilder não cresça, de que seus filhos não se tornem adultos e não deixem a família. Esse desejo relaciona-se à passagem de tempo, ou seja, no momento em que as crianças tornam-se adultos o casal estará mais velho e, obviamente, mais próximo da morte.

Além da criança, os idosos que ouvem as notícias de tabloides narradas por Babette também são um exemplo de passividade e ignorância. Eles reúnem-se para ouvi-la e absolutamente, não se importam com o que ouvem, nada os afeta, os incomoda ou os surpreende. O importante é apenas o ato de estar ali. Como Murray afirma: “Ignorar é uma arma de sobrevivência”⁸¹ (1985, p.83)

Em *White Noise* (1985), pode-se notar que a sociedade atual caminha em direção a uma vida de solidão e ignorância compartilhada. A influência da televisão, da internet e da mídia possibilitam um maior e mais rápido acesso às informações, aos acontecimentos ao redor do mundo e facilitam nossas vidas. No entanto, essas ferramentas que são fundamentais para a globalização, nos aprisionam e nos insere um uma reclusão virtual.

⁸¹ Do original: “*Not to know is a weapon of survival*” (1985, p.82)

2.18 *Cosmopolis* (2003)

Após uma noite em claro, em um dia do mês de abril, Eric Packer um bilionário do mercado financeiro, deixa seu triplex no prédio mais alto de Nova York e decide que precisa cortar o cabelo. Nem os avisos de seus guarda-costas sobre a presença do Presidente da República nas ruas e, conseqüentemente, um congestionamento terrível que os deixariam horas parados, faz Eric mudar de ideia.

Em sua trajetória, ele encontra-se com diferentes pessoas, tanto do meio profissional quanto pessoal, são eles, Shiner, seu chefe de tecnologia; Michael Chin, seu analista de moedas; sua amante Didi Fancher; Jane Melman, sua diretora financeira, mãe solteira que até em seu dia de folga vai a seu encontro para resolver negócios e acaba presenciando seu exame de próstata diário; Ingram, assistente de seu médico Nevius, que não pôde atendê-lo nesse dia; Elise Shifrin, sua esposa; Vija Kinski, sua chefe de teoria; Kendra Hays, sua segurança e amante; Torval, seu guarda-costas; Kozmo Thomas, empresário de Brutha Fez; Anthony, o barbeiro; Ibrahim Hamadou, seu motorista e Benno Levin, cujo nome verdadeiro é Richard Sheets.

Todas essas pessoas passam pelo seu dia de forma superficial. Mesmo com as que tem algum tipo de conectividade mais íntima, como suas amantes e sua esposa, seus encontros são meramente casuais e sem afeto. Seus funcionários, que começaram no mundo dos negócios com Eric, hoje são apenas seus empregados e já não mais amigos. Seus seguranças não significam absolutamente nada para ele. Assim, mesmo estando cercado de inúmeras pessoas, Eric está sozinho durante toda a narrativa.

No final do dia, quando Eric finalmente chega a seu destino final, ele encontra-se com seu perseguidor de nome fictício Benno Levin e eles travam um longo e profundo diálogo sobre a vida, suas ambições e loucuras.

Sobre essa obra, DeLillo afirma em entrevista que:

O que eu estava pensando era o fato de as ruas de Nova York - talvez esse seja um novo milênio - as ruas de Nova York na virada do século, e talvez antes, pareceram, de repente, repletas de limusines brancas, longas limusines brancas e Manhattan é o último lugar na terra em que esses carros andariam de forma confortável e, após um tempo, nós nos acostumamos a vê-los, e eu comecei a ficar muito interessado nesse espetáculo de carros enormes tentando virar as esquinas e atrapalhando o tráfego. Eu decidi colocar uma personagem dentro de um desses carros e partir disso. Não houve nenhuma ideia em minha mente sobre milênio ou apocalipse, apenas um homem em um carro e foi assim que eu comecei o romance.⁸² (<http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html>)

A ideia inicial do autor foi a de colocar uma personagem dentro de uma limusine e a partir daí, desenvolver a narrativa. Além disso, o grande espetáculo das longas limusines brancas percorrendo as ruas de Nova York, também foram pontos inspiradores, afinal esse é o único local em que elas conseguem ocupar um espaço de forma confortável, não só em relação ao tráfego, mas também aos olhos das pessoas, uma vez que tornou-se um verdadeiro espetáculo vê-los passar e virar as esquinas das ruas da cidade.

2.19. Eric Michael Packer

Eric é um bilionário, dono da Packer Capital. Ele vive em Nova York em um triplex no prédio mais alto da cidade. Seus negócios não tem como premissa produzir ou desenvolver um produto específico. Seus objetivos baseiam-se em estratégias que manipulam números nas telas de seus computadores, arriscando seu dinheiro no mercado financeiro.

⁸² Do original: *What I was thinking about was the fact that New York City streets - maybe this is a new millennium - New York City streets at the turn of the century, and perhaps before, seemed suddenly filled with white limousines, white stretch limousines and Manhattan is the last place on earth in which such automobiles would move comfortably and after a time we got used to see them and I began to get very interested in this spectacle of enormous cars trying to turn corners and crushing traffic. I decided to place a character in such a car and simply go from there. There was no thought in my mind about millennium or apocalypse, just one man in one car and that's how I began the novel* (Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html>)

No desenvolver do único dia da narrativa, percebemos que todo o contato mantido por ele com as outras personagens é extremamente superficial e baseado em algum tipo de interesse financeiro ou sexual.

A obra inicia-se com Eric andando por seu apartamento durante toda a madrugada, pois sofre de insônia. Momentos como esse estavam se tornando cada vez mais frequentes em sua vida e, na tentativa de conseguir dormir, ele lia livros sobre ciência ou poesia. Uma vez tentou dormir em pé em sua sala de meditação; experimentou também sedativos e hipnóticos; porém, nada parecia ajudá-lo de maneira eficaz:

Caminhava pelo apartamento, quarenta e oito cômodos. Fazia isso quando se sentia ansioso e deprimido, passando com passos largos pela piscina, salão de jogos, academia, aquário do tubarão e sala de projeção. Parou junto ao canil dos borzóis e conversou com seus cães. Então foi ao anexo, para acompanhar a cotação de várias moedas e examinar os relatórios de pesquisa. O iene subira durante a noite, contrariando as expectativas.⁸³ (2003, p. 07).

Nessa passagem percebemos o quanto a vida de Eric é cercada pelo exagero e pelo consumo desenfreado. Ele vive em um dos lugares mais caros do mundo, e em seu apartamento há um canil, um aquário de tubarões, uma piscina, academia, entre outras curiosidades para alguém recém-casado, mas que nunca encontra sua esposa em casa.

Nesse dia, ele decide sair para cortar o cabelo do outro lado da cidade, e o fato de ter o Presidente dos Estados Unidos na cidade, causando um intenso tráfego, não o faz mudar de planos. Devido a esse fato, o trajeto que poderia ser realizado em alguns minutos toma o dia todo e sua limusine é transformada em seu escritório, onde recebe seus funcionários, suas amantes e seu médico que o consulta diariamente.

⁸³ Do original: “*He walked through the apartment, forty-eight rooms. He did this when he felt hesitant and depressed, striding past the lap pool, the card parlor, the gymnasium, past the shark tank and screening room. He stopped at the borzoi pen and talked to his dogs. Then he went to the annex, where there were currencies to track and research reports to examine. The yen rose overnight against expectations.*” (2003, p. 07)

Sobre esse protagonista e toda sua maratona, o autor Don DeLillo afirma que o objetivo primordial de Eric era o de cortar o cabelo, e apenas isso. Tudo o que acontece ao longo da história, ao redor da personagem central, é construído ao mesmo tempo em que ele segue em direção a seu desejo:

Eu pensei em Eric Packer vivendo sua vida inteira em um dia e [...] existe nisso um curioso arco. Ele volta para seu bairro, o mesmo em que seu pai cresceu, um bairro velho e com aspecto de favela, onde ele corta o cabelo com um homem que conheceu seu pai. Há então, um senso de volta ao começo, um senso de arco [...] No início da história, o que Eric quer? Porque ele entra na limusine [...]? Ele quer cortar o cabelo, e somente isso. Não há relação com dinheiro, com grandes movimentos de aversão ao capitalismo, nada disso, ele quer cortar o cabelo e tudo é construído enquanto ele segue em direção a esse simples objetivo pessoal, o qual não é realizado, pois ele sai da barbearia antes de ter o corte finalizado.⁸⁴ (<http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html>)

De acordo com o autor, o trajeto percorrido por Eric ao longo da obra tem o formato de um arco, ou seja, existe uma relação circular, de volta ao começo, a partir do momento em que deixa sua casa, pois ele deseja voltar às suas origens, ao bairro onde seu pai cresceu, onde ele foi criado. E para que isso ocorra, ele decide cortar o cabelo na mesma barbearia onde ia com o pai quando criança. E estar nesse lugar e ouvir as histórias contadas pelo barbeiro sobre sua família, fazem o protagonista relacionar-se com seu passado.

Ao longo da narrativa, percebemos que Eric se coloca em uma posição central em relação a todos e a tudo ao seu redor. É como se o mundo girasse de acordo com suas perspectivas e funcionasse de acordo com seus desejos. Em uma de suas noites de insônia, em

⁸⁴ Do original: *I was thinking of Eric Packer living his entire life in one day and [...] there is a curious kind of arc. He goes back to his old neighborhood, where his father grew up, an old, nearly slum-like neighborhood, where he gets a haircut from a man who knew his father. So there is a sense of going back to the beginning, there is a sense of an arc [...] At the very beginning, what does Eric want? Why does he get in the limo [...] ? He wants to get a haircut, that's all. No money, no enormous movements of capitalist averse, nothing like that, he wants a haircut and everything then builds as he moves toward that very very simple personal goal, which is ultimately not realized because he walks out the barber shop before the barber finish cutting his hair.* (Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html>)

meio a um turbilhão de pensamentos, ele reflete que: “Quando morresse, ele não acabaria. O mundo é que acabaria.”⁸⁵ (2003, p.14)

Além disso, a forma com que descreve seus sentimentos ao deparar-se com determinados objetos é extremamente significativa. Ao sair de seu triplex, com o objetivo de cortar o cabelo, ele para imerso no ruído da rua, examinando tudo a sua volta, os carros, os sons, os prédios, as torres etc.: “[...] Ele percorreu com a vista a extensão do prédio e sentiu-se ligado a ele, compartilhando a superfície e o meio ambiente que entrava em contato com a superfície, de ambos os lados. [...]”⁸⁶ (2003, p.17). Nessa passagem, percebe-se como o protagonista apresenta uma forte conectividade com as coisas materiais, como uma relação de afeto.

2.20. Eric Packer & Elise Shifrin

Eric mantém um casamento baseado em aparências e interesses financeiros com Elise Shifrin, uma poetisa que é herdeira de uma família de banqueiros da Europa. No romance, eles estão casados há vinte e dois dias, mas não convivem como um casal.

Logo no início da jornada de Eric por Nova York, ele a encontra de forma inesperada no trânsito caótico da cidade. Nesse instante, temos um exemplo de como o casal se relaciona. “[...] Levou um instante para se dar conta de que conhecia a mulher no banco de trás do táxi ao lado. Era a mulher com quem ele havia se casado vinte e dois dias antes, Elise Shifrin, poetisa e herdeira da fabulosa fortuna dos Shifrin, família de banqueiros da Europa e do mundo todo.”⁸⁷ (2003, p.23). Esse encontro entre Elise e Eric, no meio das ruas nova-

⁸⁵ Do original: *When he died he would not end. The world would end.* (2003, p.06)

⁸⁶ Do original: *He scanned its length and felt connected to it, sharing the surface and the environment that came into contact with the surface, from both sides.* (2003, p.09)

⁸⁷ Do original: “[...] *It took him a moment to understand that he knew the woman in [...] the taxi [...]. She was his wife of twenty-two days, Elise Shifrin, a poet who had right of blood to the fabulous Shifrin banking fortune of Europe and the world.*” (2003, p.15).

iorquinas, revela a frieza da relação do casal. Ele a vê, mas não a reconhece em um primeiro momento. Após esse encontro, Eric a convida para um café da manhã, e ela afirma em tom de descoberta: “Os seus olhos são azuis. [...] Você nunca me disse que tinha olhos azuis”⁸⁸ (2003, p.24), ou seja, apesar de serem um casal havia pouco mais de vinte dias, eles mal se conhecem. Ao longo do café da manhã, eles conversam sobre assuntos banais, como a construção de um heliporto em seu triplex, seus respectivos trabalhos e a data em que finalmente terão um encontro sexual, tudo isso, é claro, de forma fria e distante por parte de ambos.

No mundo de riquezas e de poder em que vivem, há este encontro casual; eles conversam e Elisa desaparece. O relacionamento que o leitor pode observar é o de distância, de ausência total de afeto, mostrando apenas um diálogo sem qualquer demonstração de carinho entre o casal.

2.21. Solidão, excentricidade e poder

Podemos observar que, em seus momentos de insônia, ao passear pelo seu apartamento Eric está “indeciso e deprimido”, isto é, a estabilidade financeira não lhe traz estabilidade emocional. Vemos sua excentricidade revelada pelo seu “aquário do tubarão”. Afinal, qual razão teria levado Eric a comprar um apartamento com quarenta e oito cômodos? Vija Kinski, a chefe de teoria de Eric, afirma que ele havia comprado o apartamento de cento e quatro milhões de dólares e muitas outras coisas, não pelo objeto em si, mas pelo fascínio pelo número em si. Assim, Eric poderia se orgulhar do número, pois seu mundo resume-se a números, a dinheiro:

A única coisa que importa é o preço que se paga. Você mesmo, Eric, pense só. O que é que você comprou por cento e quatro milhões de dólares? Não

⁸⁸ Do original: “*You never told me you were blue-eyed.*”(2003, p.16)

foram dezenas de cômodos, vistas incomparáveis, elevadores privados. Nem o quarto rotativo nem a cama computadorizada. Nem a piscina nem o tubarão. O espaço aéreo? Os sensores de controle e software? Não, nem os espelhos que dizem como você se sente quando se olha neles de manhã. Você gastou esse dinheiro pelo próprio número em si. Cento de quatro milhões. Foi isso que você comprou. E valeu a pena. O número se justifica por si só.⁸⁹ (2003, p.80).

Além do fetiche por números, Eric também apresenta características de uma personagem absolutamente egoísta e individualista. Não há, em nenhum momento, uma preocupação com o coletivo ou com o outro. Tudo resume-se ao próprio Eric. Em um encontro extraconjugal com sua amante Didi Fancher, ela menciona uma obra de Rothko pertencente a um colecionador, que estaria prestes a ir para o mercado. Eric anima-se com a ideia, mas o que o instiga profundamente é a possibilidade de comprar a capela onde está o quadro.

“Tenho pensado na capela”
 “Você não pode comprar a capela, porra.” [...]
 “Quantas pinturas tem na capela dele?”
 “Sei lá. Catorze, quinze,”
 “Se me venderem a capela, eu mantenho tudo intacto. Pode dizer a eles.”
 “Mantém intacto onde?”
 “No meu apartamento. Espaço não falta. Espaço eu crio.”
 “Mas as pessoas têm de ver a capela.”
 “Elas que compreem. Elas que dêem mais que eu.”
 “Desculpe o tom meio pomposo. Mas a capela de Rothko pertence a mundo.”
 “Se eu comprar, passa a ser minha.” (2003, p.33)⁹⁰

⁸⁹ Do original: “*The only thing that matters is the price you pay. Yourself, Eric, think. What did you buy for your one hundred and four million dollars? Not dozens of rooms, incomparable views, private elevators. Not the rotating bedroom and computerized bed. Not the swimming pool or the shark. Was it air rights? The regulating sensors and software? Not the mirrors that tell you how you feel when you look at yourself in the morning. You paid the money for the number itself. One hundred and four million. This is what you bought. And it's worth it. The number justifies itself.*” (2003, p.78).

⁹⁰ Do original: ‘*I've been thinking about the chapel.*’
 ‘*You can't buy the goddamn chapel.*’ [...]
 ‘*How many paintings in his chapel?*’
 ‘*I don't know. Fourteen, fifteen.*’
 ‘*If they sell me the chapel, I'll keep it intact. Tell them.*’
 ‘*Keep it intact where?*’
 ‘*In my apartment. There's sufficient space. I can make more space.*’
 ‘*But people need to see it.*’
 ‘*Let them buy it. Let them outbid me.*’

Percebemos que, por um lado, Eric tem um determinado conhecimento cultural que não pode ser ignorado, uma vez que em suas noites de insônia lê sobre diversos assuntos e os domina de forma brilhante. No entanto, ele se mostra obcecado pela satisfação pessoal do ter, ou seja, não importa que a capela seja um patrimônio para a cultura artística do mundo, o fundamental é que ela seja dele e se houver algum outro interessado, essa pessoa deverá pagar mais que ele pela capela.

2.22. Os aspectos da violência e o protesto antiglobalização.

Em um dos muitos episódios ocorridos durante o único dia em que se passa a narrativa em *Cosmopolis*, acontece um protesto antiglobalização nas ruas de Manhattan. Havia pessoas impedindo o trânsito, vestidas de rato, utilizando megafones, quebrando vitrines de lojas e soltando ratos em restaurantes e hotéis. Além disso, antes de iniciar a obra, DeLillo cita o escritor polonês Zbigniew Herbert, na sentença: “O rato tornou-se a unidade monetária.”⁹¹ (2003, p. 96). Essa insistência na ideia de um rato, pode nos remeter à expressão em inglês *rat race* que, de acordo com o dicionário *oxfordlearnesdiscionaries.com*, pode ser definida como “O estilo de vida de pessoas que vivem e trabalham em uma grande cidade onde competem de forma agressiva com o objetivo de serem mais bem sucedidos, ganharem mais dinheiro etc.”

⁹².

Ao encontrar-se com Chin, um jovem com formação avançada em matemática e economia, em sua limusine, Eric conta sobre um poema que leu. Nele, o rato tornava-se a

*‘Forgive the pissy way I say this. But the Rothko Chapel belongs to the world.’
‘It’s mine if I buy it.’⁹⁰ (2003, p. 27)*

⁹¹ Do original: “*a rat became the unit of currency*” (2003, p.96)

⁹² Do original: “*The way of life of people living and working in a large city where people compete in an aggressive way with each other in order to be more successful, earn more money, etc.*”

nova unidade monetária ao redor do mundo. E os dois vão fazendo várias suposições sobre o impacto dessa ideia.

“Li um poema em que o rato se torna a unidade monetária.”
 “É. Isso seria interessante”, disse Chin
 “É. Teria um impacto sobre a economia mundial.”
 “O nome em si. Melhor que o *dong* e o *kwacha*.”
 “O nome diz tudo.”
 “É. O rato”. Disse Chin
 “É. O rato hoje fechou em baixa em relação ao euro.”
 “É. Existe a preocupação de que o rato russo seja desvalorizado.”
 “Ratos brancos. Pensa nisso.”
 “É. Ratas grávidas.”
 “É. Grande venda de ratas russas grávidas.”
 “O Reino Unido adere ao rato,” disse Chin
 “É. Mais uma adesão à moeda universal.”
 “É. Os Estados Unidos determinam o padrão do rato.”
 “É. O dólar norte-americano passa a ser conversível em ratos.”
 “Ratos mortos.”
 “É. A acumulação de ratos mortos torna-se uma ameaça à saúde global.[...]”
 (2003, p.30)⁹³

Nesse momento, ao imaginarem como seria essa transição de unidades monetárias, o imperialismo dos Estados Unidos em relação a outros países continua, pois segundo as personagens, o dólar americano determinaria o valor do rato. Além disso, a acumulação desse novo dinheiro traria enormes perigos à saúde global. E os manifestantes continuam a mostrar sua revolta contra o sistema dominante:

⁹³ Do original: ‘*There’s a poem I read in which a rat becomes the unit of currency.*’
 ‘*Yes. That would be interesting,*’ Chin said.
 ‘*Yes. That would impact the world economy.*’
 ‘*The name alone. Better than the dong or the kwacha.*’
 ‘*The name says everything.*’
 ‘*Yes. The rat,*’ Chin said.
 ‘*Yes. The rat closed lower today against the euro.*’
 ‘*Yes. There is growing concern that the Russian rat will be devalued.*’
 ‘*White rats. Think about that.*’
 ‘*Yes. Pregnant rats.*’
 ‘*Yes. Major sell-off of pregnant Russian rats.*’
 ‘*Britain converts to the rat,*’ Chin said.
 ‘*Yes. Joins trend to universal currency.*’
 ‘*Yes. U.S. establishes rat standard.*’
 ‘*Yes. Every U.S. dollar redeemable for rat.*’
 ‘*Dead rats.*’
 ‘*Yes. Stockpiling of dead rats called global health menace. [...]*’ (2003, p.23)

Alguém jogou uma lata de lixo na janela traseira do carro. Kinski esboçou um movimento de susto, porém discreto. Diretamente a oeste, do outro lado da Broadway, os manifestantes erguiam barricadas de pneus em chamas. O tempo todo parecia haver um plano, uma meta. Os policiais disparavam balas de borracha em meio à fumaça, que já pairava muito acima dos cartazes. [...] (2003, p.92).⁹⁴

Esse protesto automaticamente nos remete às manifestações deflagradas pelo movimento *Occupy Wall Street* e às que ocorreram em junho de 2013, no Brasil.

O grupo *Occupy Wall Street*, realizou vários protestos contra a corrupção, as instituições financeiras, e os grandes bancos não só nos EUA, mas também ao redor do mundo. Em 2012, centenas de pessoas ocuparam parques próximos a Wall Street, o distrito financeiro de Nova York. De acordo com o site www.occupywallst.org/, o movimento trata-se de “[...] um movimento de resistência sem líderes com pessoas de várias cores, gêneros e convicções políticas. A única coisa que nós temos em comum é que Nós Somos Os 99% que não tolerarão mais a ganância e a corrupção de 1%”.⁹⁵

⁹⁴ Do original: “Someone flung a trash can at the rear window. Kinski flinched but barely. To the immediate west, just across Broadway, the protesters created barricades of burning tires. All along there'd seemed a scheme, a destination. Police fired rubber bullets through the smoke, which began to drift high above the billboards.” (2003, p.91)

⁹⁵ Do original: “is a leaderless resistance movement with people of many colors, genders and political persuasions. The one thing we all have in common is that We Are The 99% that will no longer tolerate the greed and corruption of the 1%.”⁹⁵. (www.occupywallst.org/ acessado em 14/07/2013)

Figura 5 – Protestos pelas ruas de Nova York em 2012



Fonte:

http://www.syracuse.com/news/index.ssf/2012/01/occupy_wall_street_marks_marti.html

(Acesso em: 14/10/2013)

No Brasil, em 2013, houve inúmeros manifestos em diversos Estados, pois a população decidiu sair às ruas para pedir mais eficácia do governo brasileiro, em questões como saúde, educação, segurança, redução de impostos etc., pontos que são problemáticos no nosso país há muito tempo. No entanto, não foi por esses motivos que os brasileiros foram às ruas, logo de início. Primeiramente, esses protestos tiveram como ponto de partida o aumento de vinte centavos na passagem de ônibus na cidade de São Paulo. A população não aceitou essa mudança, uma vez que o sistema de transporte público da cidade é considerado ruim, pois não atende ao número de habitantes de maneira eficaz, em quesitos como limpeza, conforto e rapidez. Devido a essa primeira reivindicação que teve um enorme destaque na mídia nacional

e internacional, cidadãos de outros estados foram influenciados a irem para as ruas e também exigirem seus direitos. Com isso, podemos perceber que o impulso de buscar por um resultado, por soluções e menos desigualdade, vem tomando conta não só dos americanos e europeus, como também da população sul-americana. É a globalização ajudando no compartilhamento de informações e insatisfações. Assim como no romance, em que há destruição de carros, lojas e acidentes entre os manifestantes, no Brasil não foi diferente. Pessoas com os rostos cobertos acreditam que manifestar de modo pacífico seja irrelevante e por isso agem com violência contra prédios públicos e particulares, utilizam-se de armas, pedras, *sprays* etc., e, por não se identificarem, acabam saindo de forma impune da maioria dos incidentes.

Figura 6 - Manifestações pelas ruas de São Paulo em 2013



Fonte: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/08/14/em-protesto-manifestantes-jogam-bombas-em-frente-a-camara-municipal-de-sp.htm> (Acesso em: 14/10/2013).

Retomando as manifestações no romance, Eric está em sua limusine com Vija Kinski, que tem como função teorizar o mundo contemporâneo. De acordo com sua teoria, os protestos são diretamente relacionados ao capitalismo, algo fundamental para a vida de Eric: “Eles estão trabalhando com você, essa gente. Estão dançando de acordo com a sua música.” (2003, p.92)⁹⁶. Eric cita Marx e Engels ao afirmar que o capitalismo produz seus próprios coveiros, ou seja, quanto mais a população acredita na ideia do capitalismo, mais sofre suas consequências perversas. Sobre isso, Kinski assegura:

Quanto mais visionária a ideia, mais pessoas ela deixa para trás. É contra isso que eles estão protestando. Visões de tecnologia e riqueza. A força do cibercapital que vai mandar essa gente pra sarjeta, pra estrebuchar e morrer. [...] Ela [a racionalidade humana] finge não ver o horror e a morte causados pelos esquemas que ela constrói. Esse protesto é contra o futuro. Eles querem deter o futuro.’ (2003, p.91)⁹⁷

Tudo o que a racionalidade humana constrói seria sua própria ruína de acordo com a especialista em teorização. Essa trágica ideia é intrínseca ao futuro e é contra isso que os manifestantes da narrativa lutam.

Considerando essa premissa, Gupta (2009) afirma que a limusine/escritório de Eric com sua enorme capacidade de conexão com o mundo é um exemplo que vai ao encontro dos ideais dos manifestantes: “O escritório móvel de Eric com seu alcance global, o local onde o tipo de ‘destruição violenta’ que Kinski atribui ao ‘pensamento capitalista’ ocorre, justaposto contra a ação destrutiva do protesto antiglobalização.”⁹⁸ (2003, p.15).

⁹⁶ Do original: “*They are working with you, these people. They are acting on your terms.*” (2003, p.92)

⁹⁷ Do original: “*The more visionary the idea, the more people it leaves behind. This is what the protest is all about. Visions of technology and wealth. The force of cyber-capital that will send people into the gutter to retch and die. [...] It [the human rationality] pretends not to see the horror and death at the end of the schemes it builds. This is a protest against the future. They want to hold off the future.*” (2003, p. 90)

⁹⁸ Do original: “*Eric’s mobile office with its global reach, the site where precisely the kind of ‘enforced destruction’ that Kinski attributes to ‘capitalist thought’ occurs, juxtaposed against the destructive action of the anti-globalization protest.*” (2003, p.15).

Ainda de acordo com Gupta, o poder financeiro de Eric seria uma forma abstrata de representação da violência, que se encaixaria com a violência real representada pela manifestação do lado de fora da limusine, a qual ele observa com ar de “espetáculo”. A vida de Eric é cercada de momentos relacionados à morte como forma de espetáculo. São elas, a morte de Arthur Rapp, diretor do Fundo Monetário Internacional, que é televisionada e repetida inúmeras vezes; a do arrogante milionário e amigo de Eric, Nikolai Kaganovich; a do músico e ídolo, Brutha Fez, que tem um funeral realizado pelas ruas de Nova York; além de seu perseguidor, Richard Sheets (Benno Levin), que tem a obsessão de matar Eric:

A violência visceral dos protestantes antiglobalização aparece no meio do romance como uma forma de intensificar e ampliar [...] as diferentes vertentes de violência que conectam o enredo. (Gupta, 2009, p.16)⁹⁹.

Além disso, os eventos relacionados à violência, presentes em diferentes pontos da obra, podem ser interpretados como uma concretização da violência abstrata representada pelo capitalismo global. Isso pode ser afirmado se levarmos em consideração não apenas as afirmações de Kiski sobre como o estilo de vida de Eric corrobora para o crescimento de atitudes de protesto contra o sistema capitalista, mas também, os atos de real violência cometidos pelo protagonista, como, por exemplo, quando assassina seu chefe de segurança Torval no meio da rua, de forma extremamente fria, além do tiro que acerta em sua própria mão nos momentos finais de sua vida:

Ele, Eric, apertou o cano da arma contra a palma da mão esquerda. Tentou pensar com clareza. Pensou no seu chefe de segurança estendido no asfalto, com ainda um segundo de vida pela frente. Pensou nos outros ao longo dos anos, figuras vagas e anônimas. Sentia uma consciência enorme, pesada de

⁹⁹ Do original: “*In the scheme of the novel the visceral violence of the anti-globalization protesters appears in the middle as an intensification and widening [...] of the different strands of violence that knit the plot together.*” (Gupta, 2009, p.16)

remorso. Ela atravessava seu corpo, o nome é culpa, e, coisa mais estranha, o gatilho era tão macio contra seu dedo. (2003, p.185)¹⁰⁰

Entretanto, apesar dos atos cruéis, nesse ponto da narrativa, conseguimos perceber que Eric apresenta sinais de consciência acerca de suas atividades, e até um possível remorso, o que faz o nosso conhecimento prévio sobre suas ações, apresentado durante o romance pelo autor, ser modificado. Todo seu “[...] impulso predatório, a garra ambiciosa que o impelia a cada dia, a ânsia bruta de ser” (2003, p.196)¹⁰¹, dá lugar a um sentimento de arrependimento, de ações mais humanizadas.

2.23. A mídia, a padronização dos sentimentos.

Outro ponto abordado no romance é a padronização dos sentimentos. Quando determinados eventos ocorrem na sociedade, esses fatos afetam a população de forma padronizada; todos devem viver as mesmas sensações, isto é, as pessoas têm de sofrer ou se alegrar ao mesmo tempo em qualquer ponto do planeta. Com isso, a mídia aproveita-se de seu poder para explorar infinitamente as situações até elas não causarem mais nenhuma reação em seus expectadores. A morte de Brutha Fez, um músico de rap, também é transformada em espetáculo. Eric encontra Kozmo Thomas, seu antigo sócio em cavalos de corrida, e empresário do mundo do *rap*, que o informa sobre o falecimento do músico:

‘Tá sabendo não?’
 Ele perguntou: ‘O quê?’
 Kozmo bateu no peito. Um gesto reverente. ‘Brutha Fez’
 ‘O quê?’
 ‘Morreu’
 ‘Não. O quê. Não pode.’

¹⁰⁰ Do original: “*He pressed the muzzle of his gun, Eric did, against the palm of his left hand. He tried to think clearly. He thought of his chief of security flat on the asphalt, a second yet left in his life. He thought of others down the years, hazy and nameless. He felt an enormous remorseful awareness. It moved through him, called guilt, and strange how soft the trigger felt against his finger.*” (2003, p.196)

¹⁰¹ Do original: “[...] *the predatory impulse, the sense of large excitation that drove him through his days, the sheer and reeling need to be.*” (2003, p.209)

‘Morto. Morreu. Hoje de Manhã. Cedo.’¹⁰² (2003, p.127).

Com a morte de Fez, surgem duas diferentes posturas: a família quer que os fãs tenham a chance de dar adeus a seu ídolo; porém, a gravadora já vê esta morte como uma possibilidade de ser explorada comercialmente, a fim de incrementar as vendas por meio do apelo emocional junto aos fãs: “O funeral está rolando o dia todo. A família quer dar à cidade uma oportunidade de prestar homenagem. A gravadora quer um evento para explorar. Um negócio bem espetacular. De rua em rua. A noite toda.”¹⁰³ (2003, p.127). Esse tipo de exploração pós-falecimento é algo corriqueiro e recorrente nos dias atuais. As gravadoras, ao mesmo tempo em que têm a intenção de homenagear seus artistas, também não perdem a chance oportunidade de fazer negócios lucrativos explorando esse fato.

Após a morte do *rapper*, inicia-se uma grande homenagem pelas ruas de Nova York com a presença de inúmeros fãs e curiosos. Seu corpo é exposto como em um desfile para que a população possa se despedir. Sobre esse evento, Kozmo faz o seguinte comentário: “Grandalhão do jeito que sou, e crioulo retrô ainda por cima, tenho de adorar isso que estou vendo. Porque é uma coisa que eu nunca nem sonhei fazer nem no meu dia mais magro neste mundo.”¹⁰⁴ (2003, p.130). Como sabemos, vários artistas afro-americanos dos Estados Unidos provém de famílias com situação financeira precária, especialmente os relacionados à cultura do *rap*. Em uma situação como essa, em que o corpo de um amigo é explorado de

¹⁰²Do original: “*You ain't heard?*”
Eric said, 'What?'
Kozmo batted himself in the chest, reverently. 'Brutha Fez.'
'What?'
'Dead.'
'No. What. Can't be.'
'Dead. Died. Early today.'" (2003, p.131)

¹⁰³ Do original: “*Funeral's been in progress all day. The family wants to give the city a chance to pay respect. The record label wants an exploitation event. Big and loud. Street to street. Right through the night.*” (2003, p.131).

¹⁰⁴ Do original: “*Me being big as I am, and a retro-nigger, I have to love what I'm seeing. Because this is something I could never dream of doing in my thinnest day on Earth*” (2003, p.134).

forma fria e lucrativa, existe um sentimento de culpa e gratidão que impossibilita Kozmo de sentir-se mal, pois nunca poderiam imaginar que chegariam tão longe artisticamente.

Ainda durante a conversa entre Eric e Kozmo, o amigo questiona o fato de a morte de Brutha Fez não ter sido causada por um assassinato e sim por um problema de saúde, o que “diminuiria” o peso da morte e, conseqüentemente, sua importância, pois no mundo do *rap*, crime, drogas, violência, prostituição e poder estão cada vez mais presentes.

“Faz anos que Fez está com problema de coração. Desde a escola secundária. Consultou especialista, consultou curandeiro. Até que o coração pifou. Não foi nenhum marginal que acertou ele num beco, não. [...] Espero que você não esteja decepcionado.”

“Decepcionado.”

“Porque nosso amigo não morreu de morte matada. Espero que ele não tenha decepcionado você. Morte morrida. É um negócio decepcionante.”¹⁰⁵ (2003, p.128)

Em *White Noise* (1985), DeLillo já explora essa ideia de que matar alguém dá a seu feitor uma determinada vantagem sobre a morte. Logo, no caso do *rapper*, morto por causas naturais, além da perda de qualquer tipo de vantagem sobre a vida, houve também a perda da glória da morte provinda da luta, do duelo com um marginal.

Um exemplo que trouxe à tona o poder no crime no mundo do *rap*, aconteceu em 1996, com a morte do *rapper* Tupac Shakur, ou mais conhecido como 2Pac. Ele era um importante representante desse estilo de música quando foi baleado no fim dos anos 90. No entanto, até hoje, os responsáveis por sua morte não foram encontrados. Em um documento de 1997 no site do FBI, as informações que constam são as de que ele estava sendo ameaçado por um grupo terrorista; no entanto, outras mídias afirmam que sua morte tenha sido causada por rivais do mundo do *rap*.

¹⁰⁵ Do original: “Fez been having cardiac problems for years. Since high school. Been seeing specialists, been seeing faith healers. Heart just wore out. This ain't a thug down some alley. [...]” “Hope you're not disappointed.” “Disappointed.”

“That our man here wasn't shot. Hope he didn't let you down. Natural causes. That's a letdown.” (2003, p.132)

Além disso, quase duas décadas após sua morte, a gravadora e sua família ainda lucram com sua imagem. Em 2012, em um show dos *rappers* Dr. Dre e Snoop Dogg, realizado nos Estados Unidos, foi utilizado um holograma com a imagem em tamanho real de Tupac, o que causou um enorme sucesso entre seus fãs, e fez, de acordo com o *The Wall Street Journal*¹⁰⁶, a gravadora cogitar uma possível turnê do cantor falecido. Além disso, sua mãe, Afeni Shakur, a qual já lucra com a venda dos álbuns, pretende lançar um filme contando a história da vida do filho.

Figura 7 - O *rapper* Snoop Dogg e o holograma de Tupac Shakur.



Fonte:

<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304818404577348243109842490>

(Data de acesso: 26/09/2013)

¹⁰⁶Artigo

disponível

em:

<http://online.wsj.com/article/SB10001424052702304818404577348243109842490.html> (Data de acesso: 26/09/2013)

No Brasil, o mesmo ocorreu com o líder da extinta banda Legião Urbana em 2013. Um holograma do falecido cantor Renato Russo foi utilizado em uma apresentação em Brasília, organizada pelo filho. Embora a tecnologia tenha encantado o público, muitas críticas foram realizadas, pois houve inúmeros problemas técnicos durante o show.

Figura 8 - Holograma de Renato Russo



Fonte: <http://vejasp.abril.com.br/blogs/pop/2013/06/30/polemica-do-dia-show-com-holograma-de-renato-russo-e-criticado-nas-redes-sociais/> (Data de acesso: 29/09/2013)

Em *Cosmopolis*, durante o cortejo, há várias pessoas presentes: políticos, fãs, policiais, outros *rappers*, estrangeiros, a mídia, religiosos. Além disso, podemos encontrar também: “[...] mães de negros desarmados mortos pela polícia [...]”¹⁰⁷ (2003, p.130). Essas mães, que protestam pela morte de seus filhos, relacionam-se a crimes cometidos por questões raciais que existem nos EUA e no Brasil.

¹⁰⁷ Do original: “[...] *the mothers of unarmed blacks shot by police* [...]” (2003, p.134).

Para uma cena não ser mais exibida na mídia global, torna-se necessário que a população do mundo a tenha assistido à repetidas vezes até ela não causar mais o mesmo choque. As imagens são revistas em todos os lugares e cria-se uma sensação de uniformidade de sentimentos em relação a um determinado fato. Para um homem como Eric Packer, que age tomando por base aquilo que os monitores com seus gráficos e números podem revelar a ele, as imagens exercem um papel fundamental nas suas tomadas de decisões para investir; porém, ele também possuía um *scan retrieval*, a fim de rever imagens de fatos no momento mais conveniente.

Esse aplicativo é utilizado por Eric quando Arthur Rapp, diretor administrativo do Fundo Monetário Internacional, é assassinado em rede nacional. Ele revê a cena repetidas vezes em sua limusine, com um certo sentimento de prazer, uma vez que mantinha uma relação de ódio com Rapp, sem nem mesmo tê-lo conhecido.

Arthur Rapp tinha acabado de ser assassinado na Nike Coréia do Norte. Apenas um minuto antes. Eric viu a cena acontecer de novo, em replays obsessivos. [...] Uma das telas mostrou um close. Era o rosto dilacerado de Arthur Rapp, inchado, em espasmos de choque e dor. Parecia uma massa de matéria vegetal comprimida. Eric queria que mostrassem outra vez aquela imagem. *Mostrar outra vez*. E mostraram, é claro, e ele sabia que a cena seria repetida vez após vez durante toda a noite, a nossa noite, até que a sensação se esvaziasse da cena ou toda a população do mundo tivesse assistido a ela [...].¹⁰⁸ (2003, p. 38).

Vivemos sob o domínio das imagens. Atualmente, devido ao grande poder da internet, temos acesso ao site *youtube.com*, uma ferramenta similar ao *scan retrieval* de Eric, a qual nos possibilita ver e rever inúmeras vezes os vídeos que desejamos. No entanto, seja por meio

¹⁰⁸ Do original: “[...] *Arthur Rapp had just been assassinated in Nike North Korea. Happened only a minute ago. Eric watched it happen again, in obsessive replays. [...] There was a close-up on one of the screens. It was Arthur Rapp's pulpy face blowing outward in spasms of shock and pain. It resembled a mass of pressed vegetable matter. Eric wanted them to show it again. Show it again. They did this, of course, and he knew they would do it repeatedly into the night, our night, until the sensation drained out of it or everyone in the world had seen it [...]*”. (2003, p 33).

da TV, da internet, ou de diferentes mídias nos oferecendo a ilusão de poder de escolha na seleção dos programas, sites etc., não devemos nos esquecer de que as imagens por nós recebidas são filtradas e somente temos acesso ao material ao qual os detentores do poder nos dão acesso.

2.24. Os processos migratórios e o *American Dream*

Sabemos que os Estados Unidos são conhecidos por serem um local buscado por estrangeiros na tentativa de obtenção de uma vida melhor. O Brasil foi um grande exemplo de país cujos cidadãos tentavam, das mais diferentes formas, tanto legal quanto ilegalmente, realizar o sonho de viver o *American Dream*.

Esse sonho de viver a cultura americana está cada dia mais presente na vida não só dos brasileiros, mas também na vida dos cidadãos ao redor do mundo. A globalização e a tecnologia permitem acesso a uma enormidade de informações, a todo o tempo, e a uma velocidade impressionante. Os filmes e séries produzidos em Hollywood não demoram mais muito tempo para chegarem aos outros países, sendo muitas vezes lançados simultaneamente em diversos locais do globo. Ao que não temos acesso, a internet aparece como uma forma alternativa. As comidas que antes eram restritas a seus países de origem, agora tornaram-se globais, e muitas vezes adquirem características específicas para penetrarem no mercado local mais rapidamente.

Em *Cosmopolis*, o autor aborda os processos imigratórios, quando menciona as diferentes etnias, as diferentes línguas, os sotaques que convivem em um mesmo lugar com um mesmo objetivo, o de viver o Sonho Americano: “[...] conversavam, com sotaques carregados, alguns, ou em seu idioma nativo, outros, esperando o dono do banco de

investimentos, o especulador imobiliário, [...]”¹⁰⁹ (2003, p.18). São os motoristas que se encontram ao lado de suas limusines a espera do banqueiro, do empresário, do milionário.

Na obra, DeLillo faz referência às diferentes manifestações artísticas, políticas e antiglobalização que ocorrem nas ruas de Nova York. Sobre o papel da cidade na obra, Gupta afirma que: “Esse é um romance sobre Nova York e aqueles que a habitam [...]. A cidade constantemente evoca seus moradores de forma coletiva, em toda a sua heterogeneidade [...]”¹¹⁰ (2009, p.39).

No início da narrativa, ao encontrar sua esposa Elise dentro de um táxi, Eric a questiona sobre o porquê de ela estar lá e não com seu próprio carro.

“Cadê o seu carro?”

“A gente não conseguiu achar”, disse ela.”

“Eu podia lhe oferecer uma carona.”

“De jeito nenhum. Eu sei que você trabalha no carro. E eu gosto de táxi. Nunca fui boa em geografia e aprendo coisas perguntando aos motoristas de onde eles vêm.”

“Eles vêm do horror e do desespero.”

“É, isso mesmo. A gente aprende sobre os países que estão em turbulência andando de táxi aqui.” (2003, p.23)¹¹¹.

Sua justificativa é a de que não conseguiu encontrar seu carro, mas que também gostava de andar de táxi, pois aprendia sobre geografia, ou seja, imigrantes que são motoristas de táxi ensinam aos passageiros histórias e aspectos culturais, políticos e econômicos.

¹⁰⁹ Do original: “they talked, in accented voices, some of them, or first languages, and they waited for the investment banker, the land developer. [...]”. (2003, p.10).

¹¹⁰ Do original: “This is a novel about New York and those who inhabit New York [...]. It constantly evokes the people of NY collectively, in all their heterogeneity [...]” (Gupta, 2009, p.39).

¹¹¹ “Where's your car?”

“We can't seem to find it,” she said. “I'd offer you a ride.”

“I couldn't. Absolutely. I know you work en route. And I like taxis. I was never good at geography and I learn things by asking the drivers where they come from.”

“They come from horror and despair.”

“Yes, exactly. One learns about the countries where unrest is occurring by riding the taxis here.” (2003, p.16)

2.25. Obsolescência programada e fugacidade do tempo

Um ponto de grande relevância no período pós-moderno é a capacidade do homem em tornar o tempo fugaz e fazer presente e passado tornarem-se ideias questionáveis, ou seja, tudo o que vivemos anteriormente e agora vem perdendo seu valor e sua credibilidade. Em um determinado momento da obra, Eric afirma que não há mais presente, a única coisa real seria o futuro, apenas ele pode ser real: “O presente é mais difícil de encontrar. Ele está sendo eliminado do mundo para abrir lugar para o futuro dos mercados livres de qualquer controle e de imenso potencial de investimento. O futuro se torna insistente.”¹¹² (2003, p. 81). Assim, financeiramente, a única coisa que importa é o futuro, é a partir dele que se regulam os mercados e os investimentos. Tudo torna-se dependente dele no quesito das especulações monetárias.

Neste mesmo momento, ao ver um painel eletrônico que riscava a fachada de um prédio da Broadway com as informações sobre o mercado, apresentando uma infinidade de dados, cotações e movimentações, Vija Kiski fica embevecida com a velocidade com que aquilo acontecia. Ela questiona: “Isso nunca para? Nunca diminui a velocidade? Claro que não. Parar pra quê? Fantástico.”¹¹³ (2003, p. 82). Assim, ao mesmo tempo em que ainda ficamos atônitos com a quantidade de informações que nos são transmitidas a cada minuto, também ficamos admirados e excitados com toda essa capacidade e poder que a tecnologia nos aparenta. Logicamente, é impossível para qualquer pessoa conseguir absorver tudo o que lhe é ofertado, mas a ideia de saber tudo a respeito de todos os assuntos em velocidade instantânea fascina as pessoas pelo poder da informação. Em resposta a pergunta de Kinski,

¹¹² Do original: “*The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes insistent.*” (2003, p. 79)

¹¹³ Do original: “*Does it ever stop? Does it slow down? Of course not. Why should it? Fantastic.*” (2003, p. 80).

Eric afirma: “[...] Não importa que a velocidade torne difícil de acompanhar o que passa diante da vista. A velocidade é que é a questão [...]”¹¹⁴ (2003, p. 82).

O avanço das tecnologias relacionadas à informática fez o futuro e a informação caminharem juntas. Eric acredita que, devido ao computador, não há mais possibilidade de dúvidas entre as pessoas, tudo pode ser solucionado e descoberto. Isso pode ser percebido com os avanços da rede Google. As pessoas não conseguem mais estudar ou pesquisar sem fazerem a utilização dessa ferramenta que vem sendo aprimorada a cada dia e que possibilita o conhecimento de tópicos antes difíceis de serem acessados por todos de forma rápida. Por outro lado, essa facilidade tem seu lado preocupante, pois os resultados das buscas feitas são utilizados por grandes corporações como forma de pesquisa para saberem o que os usuários da rede procuram, seus comportamentos e suas ideias, ou seja, apesar da aparente liberdade de acesso ao conhecimento, acabamos tendo nossas vidas rastreadas por desconhecidos.

Além da fugacidade do tempo, existe também uma banalidade nas atitudes do homem contemporâneo. No momento em que Eric atira em seu guarda-costas, percebe-se que não há nenhum tipo de constrangimento, medo ou arrependimento no ato. Ele simplesmente aperta o gatilho de uma forma curiosa e depara-se com Torval morto. Mais um dos desejos da personagem fora realizado. “Fora uma imprudência jogar fora a arma, mas que sensação fantástica. Livrar-se do homem, jogar fora a arma. Tarde demais agora para reconsiderar.”¹¹⁵ (2003, p.142). Seu sentimento de satisfação é claro e não há mais tempo para reconsiderações sobre sua morte.

A obsolescência programada das coisas nos dias atuais é um aspecto muito marcante da sociedade pós-moderna. Tudo é trocado ou atualizado com a mesma rapidez com que é descartado, em outras palavras, tudo tem um prazo de validade programado. Em vários

¹¹⁴ Do original: “[...] *Never mind the speed that makes it hard to follow what passes before the eye. The speed is the point. [...]*” (2003, p. 80).

¹¹⁵ Do original: “*He’d tossed the weapon rashly but how fantastic it had felt. Lose the man, shed the gun. Too late now to reconsider.*” (2003, p.147)

momentos da obra, Eric vê-se entediado com seus aparelhos eletrônicos que não parecem mais tão rápidos ou tão avançados quanto o eram algumas semanas antes. Sobre seu *palm top*, um aparelho que no início dos anos 2000 era utilizado como uma agenda eletrônica (e que hoje é totalmente ineficiente, pois não atende mais às necessidades do dia-a-dia de acesso à internet ou tecnologia *touch screen*), Eric afirma: “O palmtop em si era um objeto cuja cultura original já havia praticamente desaparecido. Ele sabia que teria de livrar-se dele.”¹¹⁶ (2003, p. 17).

No momento em que está dentro de sua limusine, cercado por telas e números, Eric reflete sobre o papel do controle remoto:

Antes ele ficava ali manipulando controles remotos, mas isso era coisa do passado. Naquele contexto quase não havia contato físico. Para acionar quase todos os sistemas, bastava sua voz, e era só acenar com a mão para que uma tela se apagasse.¹¹⁷ (2003, p.21).

Podemos ver, nesse trecho, o início de uma era tecnológica que pertence aos dias atuais, isto é, a facilidade de utilização de objetos sem ao menos tocá-los, ou iniciá-los com nossas vozes, impressões digitais ou apenas com um simples aceno. Existe, então, um distanciamento físico entre homem e máquina, mas que, ao mesmo tempo, torna os seres humanos mais próximos delas, no sentido de dependência eletrônica.

Em um momento da obra, seu guarda-costas percorre o caminho até a parte de trás da limusine para falar com Eric, o qual necessita baixar seu vidro para receber as informações. Nesse trecho, ele vê-se perturbado por essa ideia, e pensa: “Ainda era necessário baixar janelas.”¹¹⁸ (2003, p.40). Para Eric, tudo tornou-se obsoleto ou desnecessário.

¹¹⁶Do original: “*The hand device itself was an object whose original culture had just about disappeared. He knew he'd have to junk it.*” (2003, p. 09).

¹¹⁷Do original: *He used to sit here in hand-held space but that was finished now. The context was nearly touchless. He could talk most systems into operation or wave a hand at a screen and make it go blank.* (1985, p.13).

¹¹⁸Do original: “*Windows still had to be lowered.*” (2003, p.35).

2.26. Benno Levin

Em meio à trajetória de Eric, acontece uma quebra de continuidade na história. A narrativa é suspensa por duas vezes e inicia-se o capítulo intitulado “As confissões de Benno Levin” ¹¹⁹ (2003, p.59). Essa personagem pode ser classificada por uma expressão em inglês chamada *stalker*, ou seja, alguém que desenvolve um intenso interesse em outra pessoa e a persegue de forma ameaçadora seja pessoal ou virtualmente.

Benno trabalhava na empresa de Eric. Deixou seu emprego, sua família e passou a viver sozinho em um apartamento abandonado. Logo ele começa a fazer ameaças telefônicas ao protagonista. “Fiz uma ameaça pelo telefone na qual eu não acreditava. Acharam que a ameaça era concreta, como eu sabia que eles fatalmente iam achar, com base no meu conhecimento da empresa e do pessoal.” ¹²⁰ (2003, p. 60).

Nesse capítulo, Benno afirma: “Ele está morto” ¹²¹ (2003, p.59) e que esse seria um momento importante para ele, pois, finalmente, pode “falar” com o Eric, ou melhor, com seu cadáver sem ser interrompido e nem corrigido. Em seguida, inicia um intenso fluxo de consciência em que reflete sobre diversos temas desconexos e sem sentido. Nesta parte, acontecem os momentos finais da narrativa

Quando a narrativa volta ao seu fluxo linear, os seguranças de Eric descobrem que foi realizada uma ameaça telefônica a Eric. De início, não há muitas informações, eles estão analisando a voz do homem em uma tentativa de descobrir quem é o responsável.

No segundo momento em que a narrativa é interrompida, Benno mostra-se extremamente obcecado pela vida de Eric. Ele assistia, de forma compulsiva, aos vídeos

¹¹⁹ Do original: “*The Confessions of Benno Levin*” (2003, p. 55)

¹²⁰ Do original: “*I made a phone threat that I didn't believe. They took the threat to be credible, which I knew they had to do, considering my knowledge of the firm and the personnel.*” (2003, p. 56).

¹²¹ Do original: “*He is dead*” (2003, p.55)

postados pelo protagonista em seu website. Além disso, também faz suposições sobre sua personalidade, considerando-o alguém à frente de seu tempo e enquanto divaga sobre seus medos e insegurança, dialoga com seu leitor: “Eu me sinto ambivalente em relação à ideia de matá-lo. Isso faz com que eu me torne menos interessante para vocês, ou mais?” ¹²²(2003, p.147). Seu desejo de matá-lo tornara-se seu maior objetivo de vida; é como se, por meio desse ato, Benno conseguisse dar alguma importância à sua vida.

2.27. O processo de desumanização

No momento em que Nikolai Kaganovitch, um milionário arrogante, de reputação suspeita, amigo de Eric, é assassinado, o protagonista deixa transparecer um certo prazer ao vê-lo, por uma de suas telas, caído de bruços na lama, em Moscou, após levar vários tiros. Após relatar esse sentimento à Kiski, ela teoriza: “Ele morreu para que você possa viver” ¹²³ (2003, p.84). Essa ideia de que outro morre para que você possa viver, também é citada por DeLillo em *White Noise* (1985) com a personagem de Jack Gladney, como uma tentativa de escapar da morte, uma vez que esse é o maior medo da personagem. Podemos entender que na selva financeira em que vivemos atualmente, alguém deve cair para que outra pessoa assuma sua posição e seu sucesso. Além disso, o prazer expresso por Eric ao ver o amigo morrer é mais um momento da obra em que percebemos sua frieza e ambição em relação ao outro.

Ao imaginar sua própria morte, percebemos em Eric um enorme sentimento de solidão. Ele se questiona quem iria a seu velório, se tivesse um. Seus adversários, que finalmente poderiam tripudiar e rir desse momento, seus amigos, familiares, seus guardas.

¹²² Do original: “I’m ambivalente about killing him. Does this make me more less interesting to you, or more?” (2003, p.154).

¹²³ Do original: ‘He died so you can live.’ (2003, p.82).

Todo o caminho percorrido por Eric para chegar à barbearia começa a ser explicado quando percebemos que o real motivo de sua ida até aquele local estava relacionado a um sentimento de afeto entre ele e seu pai, já morto. O barbeiro responsável pelo estabelecimento é Anthony, o mesmo que cortava seus cabelos quando criança e de seu pai, quando vivo. Além disso, é revelado ao leitor que Eric provém de uma família pobre. Segundo o homem, oito pessoas dividiam quatro cômodos em um apartamento. Ao encontrarem-se, eles sempre revivem episódios da vida de Mike Packer, o que, curiosamente, não lhe desperta nenhum sentimento melancólico. Ele pensa:

Seu pai fora criado ali. Às vezes Eric sentia-se compelido a ir até lá para respirar o hálito da rua. Queria senti-lo, sentir todas as nuances melancólicas da saudade. Mas a saudade, a angústia, a noção do passado não eram suas. Ele era jovem demais para sentir essas coisas, e também não era esse tipo de pessoa, e além disso nunca havia morado naquela rua.¹²⁴ (2003, p. 152).

Assim, apesar de um rápido momento de aproximação afetuosa entre ele e seu pai, esse sentimento não existe realmente. Eric considera-se muito distante daquela realidade, daquele bairro, daquela vida. A única coisa que ele esperava era ouvir as mesmas histórias, com suas variações pontuais e relembrar momentos de sua infância.

O final do romance mostra a vida insignificante e vazia de Eric. Podemos afirmar que sua vida é caracterizada por um processo de desumanização. Toda a sua tentativa de acumulação de bens ao longo da obra torna-se um fracasso quando sua vida chega ao fim, pois sua fortuna é reduzida a nada. Eric diz à Elise: “[...] disse-lhe que a carteira de títulos da

¹²⁴ Do original: “*His father had grown up here. There were times when Eric was compelled to come and let the street breathe on him. He wanted to feel it, every rueful nuance of longing. But it wasn't his longing or yearning or sense of the past. He was too young to feel such things, and anyway unsuited, and this had never been his home or street.*” (2003, p. 159)

Packer Capital fora reduzida a praticamente nada no decorrer do dia, e que sua fortuna pessoal de dezenas de bilhões de dólares havia sido arruinada na mesma proporção.”¹²⁵ (2003, p.118).

Percebemos, também, que todos os atos e decisões de Eric, ao longo desse dia levaram-no até Benno. Após finalmente chegar ao salão onde queria cortar os cabelos, ele senta, tem apenas uma parte cortada e decide então sair pelas ruas de NY. É nesse ponto que acaba chegando ao apartamento de seu perseguidor. Momentos antes de entrar, ele se depara com uma porta trancada e inicia um longo pensamento em que lembra das idas ao cinema com sua mãe quando era criança e de que, nos filmes que assistiam, sempre havia um homem armado, assim como ele estava naquele momento. Eric alterna momentos de memórias familiares e, ao mesmo tempo, de desapego a essas memórias, pois quando relembra sua mãe, logo em seguida afirma: “[...] O poder funciona melhor quando não está ligado à memória. [...]”¹²⁶ (2003, p. 174), isto é, seu poder e sucesso funcionariam melhor quando desconectados de suas lembranças pessoais.

Benno e Eric entram em um longo, profundo e desconexo diálogo sobre suas vidas, histórias e ambições. Percebemos que existe, em Eric, um desejo de autodestruição totalmente consciente. A partir do momento em que começa a perder seu dinheiro, começa a sentir-se livre, como se estivesse dando um novo caminho para seu destino, experimentando novas sensações e realidades. É em um desses momentos que ele dá um tiro em sua própria mão, sem nenhum motivo aparente, ou talvez pela curiosidade de ver o ato em si e suas possíveis consequências.

Ao ver o fim de Eric, sozinho e falido, Benno zomba dele e cita Ícaro, no seguinte trecho: “Eu tenho minhas síndromes, você tem seu complexo. Ícaro caindo. Foi você mesmo

¹²⁵ Do original: “[...] *he told her that Packer Capital's portfolio had been reduced to near nothingness in the course of the day and that his personal fortune in the tens of billions was in ruinous convergence with this fact.*” (2003, p.121).

¹²⁶ Do original: “[...] *Power works best when there's no memory attached.* [...]” (2003, p. 184).

que fez. As asas se dissolvendo ao sol. Você vai cair da altura de um medo e vai morrer. Nem um pouco heroico, não é?”¹²⁷ (2003, p. 190). Dessa forma, vemos o quanto a ambição de Eric o levou até o topo do mundo dos negócios, mas, ao mesmo tempo, foi responsável por seu fim trágico e solitário.

¹²⁷ Do original: “*I have my syndromes, you have your complex. Icarus falling. You did it to yourself. Meltdown in the sun. You will plunge three and a half feet to your death. Not very heroic, is it?*” (2003, p. 202).

CAPÍTULO 3

COSMOPOLIS (O FILME)

3.1. David Cronenberg

O cineasta David Cronenberg iniciou sua carreira em 1969 e seus filmes são conhecidos por exporem temas como modificações corporais, infecções, mutações etc. Por esse motivo, Cronenberg é considerado um precursor do “*body horror*”.

Entre suas produções mais famosas estão, *Calafrios* (1975), *Enraivecida na fúria do sexo* (1977), *Filhos do medo* (1979), *A Mosca* (1986), *Gêmeos - Mórbita Semelhança* (1988), *Crash - Estranhos Prazeres* (1996) e *eXistenZ* (1999). Em *Spider – Desafie sua mente* (2002) e *Marcas da Violência* (2005), o diretor explora, de forma psicológica, as contradições do comportamento humano e suas idiossincrasias. Mais recentemente, foram lançados os filmes *Senhores do crime* (2007), *Um método perigoso* (2011) e *Cosmópolis* (2012), os quais foram considerados pela crítica como produções de um maior apelo comercial, ou utilizando-se da expressão em inglês, produções “*mainstream*”.

No site da *The European Graduate School*, Cronenberg afirma o seguinte a respeito do papel da violência e da transformação do corpo humano presente em suas obras,:

“Quando falamos sobre violência, estamos falando sobre a destruição do corpo humano, e eu não perco isso de vista. No geral, minhas produções são baseadas no corpo, porque o que você está registrando são pessoas, corpos. Não é possível registrar um conceito abstrato, enquanto que um escritor consegue escrever sobre isso. Você tem que registrar algo físico. Essa combinação me sugere um modo particular de lidar com a violência. E não é ruim que as pessoas entendam o que é a violência. No entanto, não é algo politicamente correto o que eu faço. Eu não sou um grande fã do politicamente correto. Isso é muito prejudicial para a arte em geral. A responsabilidade do artista é o de ser irresponsável. Assim que você começa a pensar em responsabilidade social ou política, você amputa o que tem de melhor como artista. Você se conecta a um sistema muito restrito que vai te

empurrar e moldar, e vai transformar sua arte em algo totalmente inútil e ineficaz.”¹²⁸ (<http://www.egs.edu/faculty/david-cronenberg/biography/>).

Assim, não existe uma preocupação, por parte de Cronenberg, com o politicamente correto, com a responsabilidade social ou política. Seu objetivo como artista é o de representar o homem e sua violência como algo real, já que, segundo ele, a literatura o faz de forma abstrata. Em *Cosmopolis*, o diretor explora esses aspectos relacionados à violência, ao trazer para o “real”, a narrativa de DeLillo sobre o caráter desumanizador das ações do protagonista Eric. Além disso, o processo de criação de Eric Packer parte do princípio de que ele seria uma pessoa real, alguém que existe no mundo contemporâneo.

3.2 *Cosmopolis* e seus aspectos comerciais.

No ano de 2012, foi lançada a versão cinematográfica do romance *Cosmopolis* (2003). David Cronenberg foi o responsável pela direção e pela idealização do roteiro do filme, o qual foi desenvolvido em poucos dias e apresenta similaridades com o romance. De acordo com o cineasta, a escolha do ator para o papel de Eric Packer teve como foco principal questões comerciais, uma vez que era um filme de produção canadense, sem grandes divulgações hollywoodianas. O ator escolhido foi o inglês Robert Pattinson, que ficou conhecido mundialmente por seu papel nas adaptações dos livros da *Saga Crepúsculo*, escritos pela escritora americana Stephenie Meyer. Logo, apesar de o filme de Cronenberg contar com a

¹²⁸ Do original: “*When we talk about violence, we're talking about the destruction of the human body, and I don't lose sight of that. In general, my filmmaking is fairly body-oriented, because what you're photographing is people, bodies. You can't really photograph an abstract concept, whereas a novelist can write about that. You have to photograph something physical. So that combination of things suggests to me a particular way to deal with violence. And it's not a bad thing that people really understand what violence is. It's not, however, a politically correct thing I do. I'm not a big fan of political correctness. It's very detrimental to art in general. An artist's responsibility is to be irresponsible. As soon as you start to think about social or political responsibility, you've amputated the best limbs you've got as an artist. You are plugging into a very restrictive system that is going to push and mold you, and is going to make your art totally useless and ineffective.*” (<http://www.egs.edu/faculty/david-cronenberg/biography/> Data de acesso: 11/09/2013)

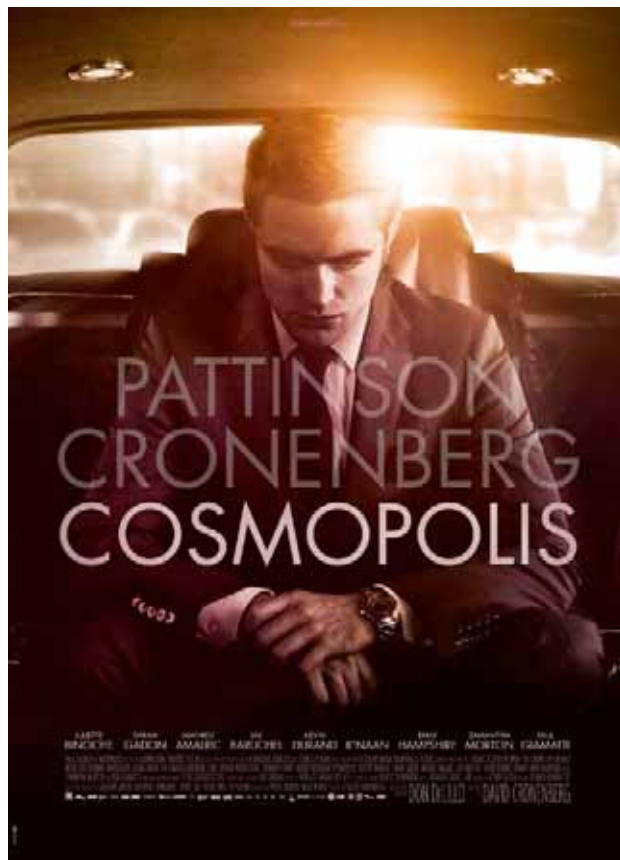
presença de atores de maior reconhecimento artístico, como Juliette Binoche e Paul Giamatti, o reconhecimento comercial trazido por Pattinson teve um peso maior, não só pelo fato da possibilidade de uma maior arrecadação financeira de patrocinadores, como também do público, uma vez que os fãs da saga adolescente e, conseqüentemente do ator, compareceriam aos cinemas, e possivelmente iriam adquirir produtos relacionados, como livros, dvds, cds.

Sobre uma possível influência ou importação de elementos dos filmes da saga sobre *Cosmopolis*, o diretor afirma que, “[...] É necessário ignorar a bagagem [...]”¹²⁹, ou seja, toda a crítica e o público não deveriam considerar os filmes anteriores do ator, assim como seus próprios filmes. É necessário saber que esses filmes existem, mas é preciso criar algo novo, original e independente do passado.

O apelo comercial do filme fica explícito logo de início, quando nos deparamos com seu cartaz de divulgação. A única imagem é a do ator dentro da limusine. Além disso, seu nome e o do diretor aparecem de forma destacada no centro do pôster.

¹²⁹ Do original: [...] *You must ignore the baggage* [...] (Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html> Data de acesso: 11/09/2013)

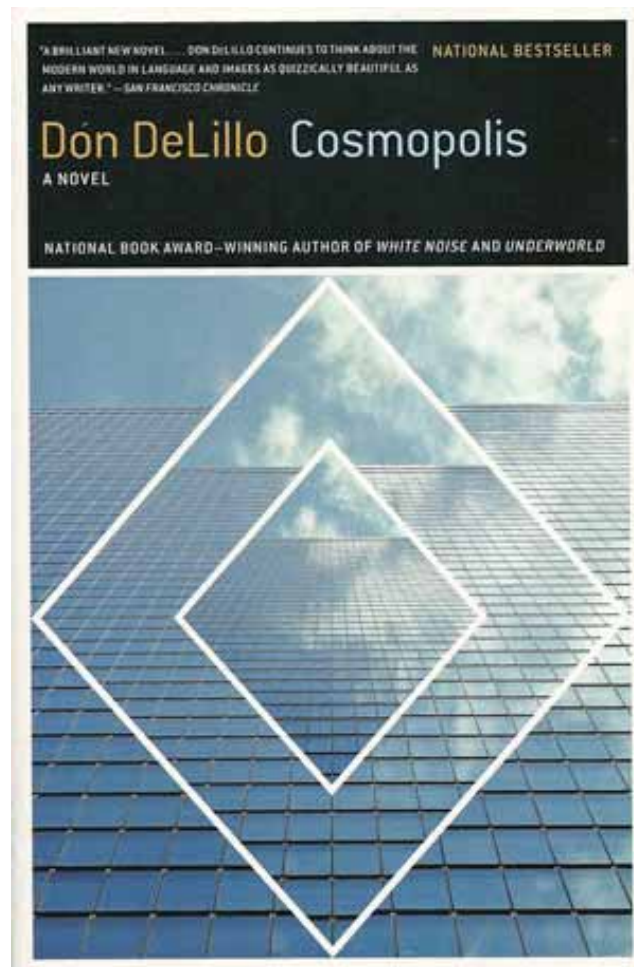
Figura 9 - Cartaz de divulgação do filme (2012)



Fonte: Google Images

Na edição de 2004, publicada pela editora Scribner a capa utilizada foi a seguinte:

Figura 10 - Edição da editora Scribner (2004)

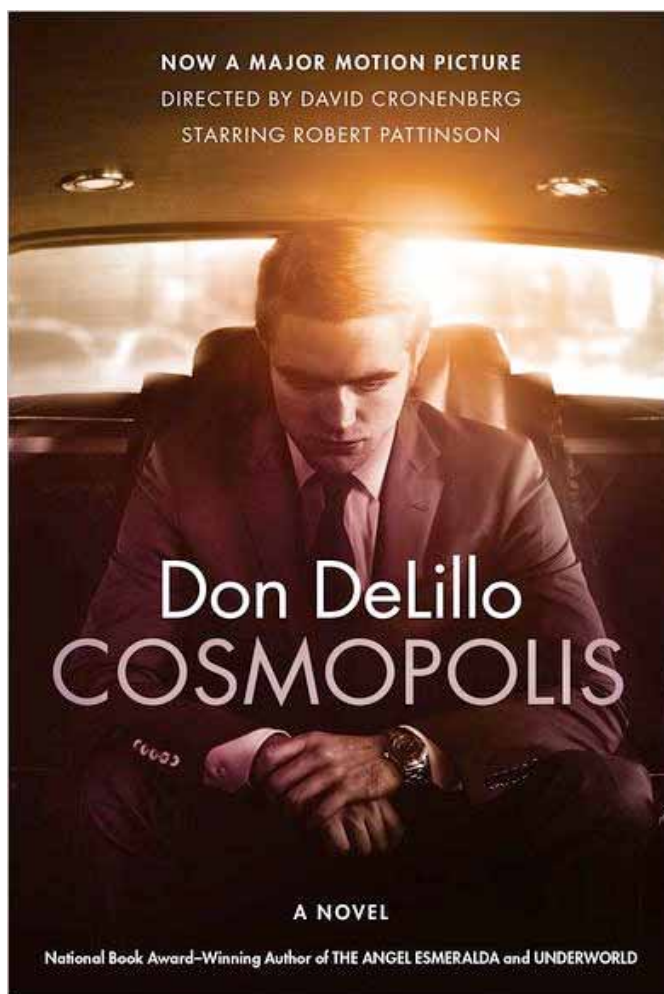


Fonte: Google Images

Na imagem, vemos um alto prédio espelhado, o que nos remete aos inúmeros arranha-céus de Nova York, mas de forma ainda mais significativa, retoma a noção apresentada por Walter Benjamin, citada no início desse trabalho, sobre uma sociedade contemporânea baseada em uma cultura de vidro, em que o homem está desiludido com seu passado, com sua história, e assim, essa cultura caracteriza-se como dura, lisa, em que nada se fixa, onde não se encontra rastros de uma identidade social.

Depois do lançamento do filme, as novas edições do romance foram publicadas com uma capa semelhante ao cartaz de divulgação do filme. Novamente, a imagem de Robert Pattinson tem destaque.

Figura 11 - Nova edição do livro (2012)



Fonte: Google Images

Em outra estratégia comercial, durante a divulgação do filme, em 2012, o diretor David Cronenberg e o protagonista Robert Pattinson abriram as atividades da bolsa de valores de Nova York (New York Stock Exchange).

Figura 12 - Cronenberg e Pattinson na NYSE



Fonte: <http://robertpattinsonuk.com/?p=35161> (Data de acesso: 29/09/2013)

Em inúmeros sites de *fan fiction* é fácil encontrarmos narrativas escritas por fãs de Pattinson. No entanto, devido ao filme, essas ficções que antes eram baseadas apenas na saga *Twilight*, agora fazem um cruzamento com a obra de DeLillo. Esse cruzamento é conhecido como *crossover*, conceito que consiste em inserir personagens de uma determinada obra em outra. Essa técnica é bastante popular nos Estados Unidos nas séries de TV e filmes. No caso de *Cosmopolis* e *Twilight*, Eric Packer torna-se um vampiro bem-sucedido, ambicioso e vazio, que reside em Nova York e apaixona-se pela personagem da obra de Stephenie Meyer. Em um primeiro momento, essa mescla pode ser encarada como algo apenas curioso; no entanto, isso faz as personagens e as obras, como um todo, do autor norte-americano, tomarem uma projeção comercial mais abrangente entre um público fora do círculo acadêmico.

3.3 O Filme

O filme, baseado na obra de Don DeLillo foi lançado em 2012, com grande expectativa por ser dirigido por David Cronenberg. Além disso, outro aspecto que trouxe uma grande atenção para o longa foi o fato de ter como protagonista o ator Robert Pattinson.

Segundo Cronenberg, durante a entrevista de lançamento do filme no festival de Cannes, a roteirização do romance levou apenas seis dias para ser realizada e não teve qualquer interferência do autor da obra, Don DeLillo. A gravação do filme também foi rápida, durando apenas trinta dias e não houve ensaios por parte dos atores. Sua produção não foi realizada com facilidade, pois segundo o diretor, além de ser um filme difícil de fazer¹³⁰, pode-se perceber que as falas presentes no roteiro e as do romance são extremamente similares. Ele afirma que:

“[...] levei apenas seis dias para escrever o script e isso aconteceu porque o livro era fantástico. [...] Os diálogos eram lindos e perfeitos e o que você vê no filme é quase exatamente palavra por palavra os diálogos que estão no livro [...]”¹³¹.

O filme tem início com a imagem da obra de Jackson Pollock, maior representante do expressionismo abstrato, a qual segundo Cronenberg daria dinamismo ao filme, pois é nesse momento em que Eric, após passar uma noite inteira em claro andando por seu triplex, decide sair para cortar o cabelo. A partir desse momento, inicia-se sua jornada por Nova York.

No início do filme, antes da cena inicial de Eric saindo do prédio onde mora, a tela de Pollock é exibida sem suas cores características, e, ao longo dessa exibição, as cores vão

¹³⁰ Do original: *This is not an easy movie to get made, or financed [...] things are so conservative these days [...]*. (Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html> Data de acesso: 11/09/2013)

¹³¹ Do original: *It took me only six days to write the script and that's because the book was fantastic, [...] the dialogue was just beautiful and perfect and what you see in the movie is almost exactly word for word the dialogue that is in the book [...]* (Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html> Data de acesso: 11/09/2013)

sendo distribuídas como se o quadro estivesse sendo criado naquele momento, e essa sequência continua até o ponto em que o título é exibido na tela. Essas imagens tornam-se bastante significativas se as relacionarmos com o único dia em que a narrativa acontece. Toda a vida de Eric é resumida em apenas um dia, existe uma velocidade na ordem em que os eventos vão acontecendo, e a narrativa é rápida.

Figura 13 - Pollock



Figura 14 - Pollock



Figura 15 - Pollock

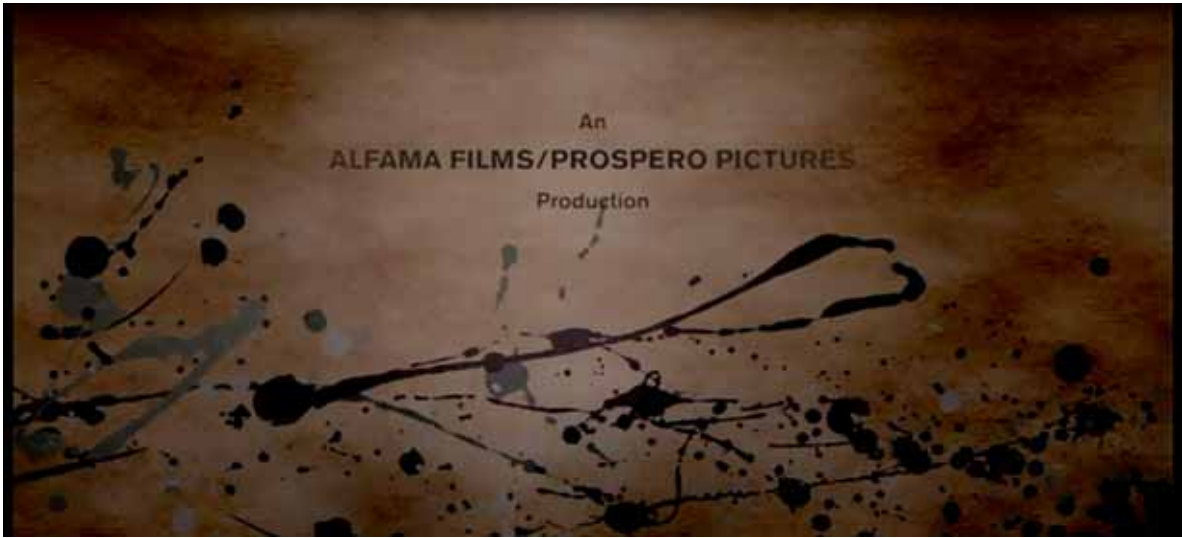


Figura 16 - Pollock



Figura 17 - Pollock

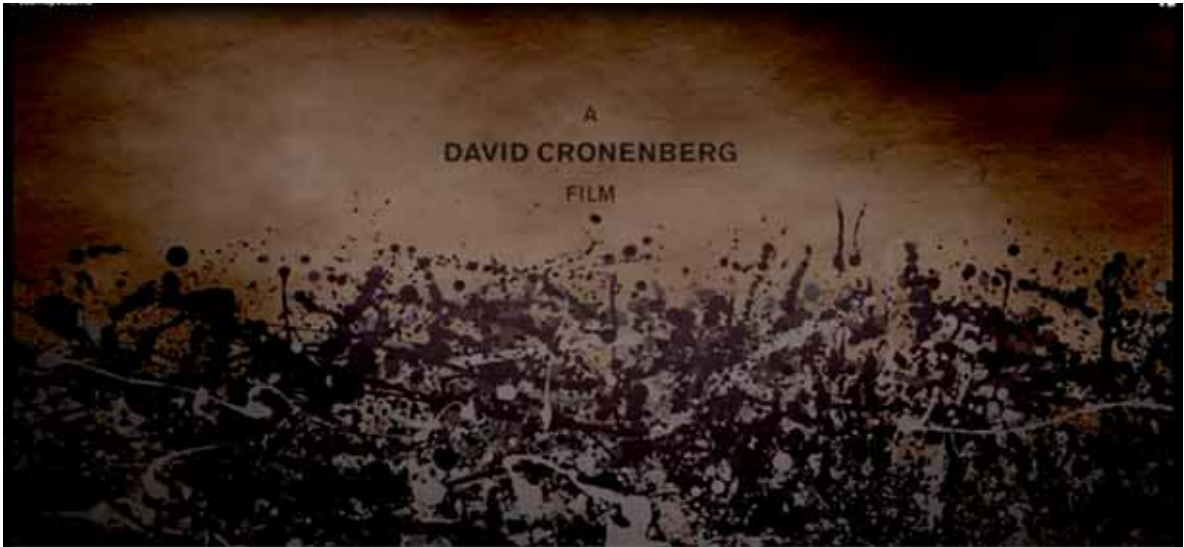
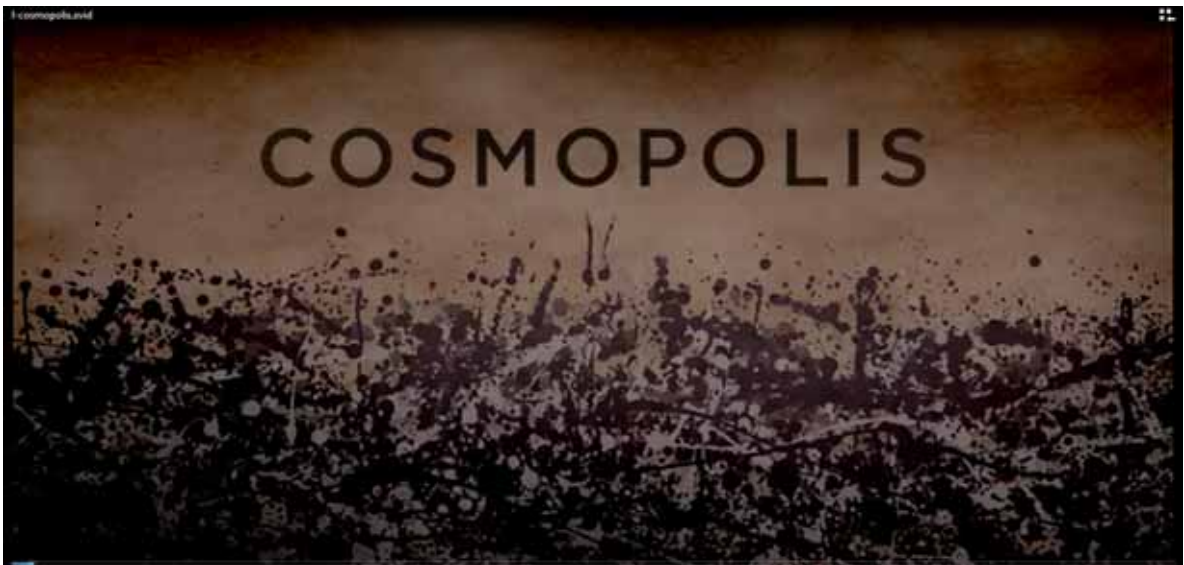


Figura 18 - Pollock



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Por outro lado, em contraste à velocidade inicial do filme e da obra como um todo, a imagem final conta com obras de arte do pintor americano Mark Rothko. Ainda Segundo Cronenberg, elas relacionam-se à quietude daquele momento do filme, momento em que Eric morre e sua jornada é interrompida.

Figura 19 - Rothko



Figura 20 - Rothko



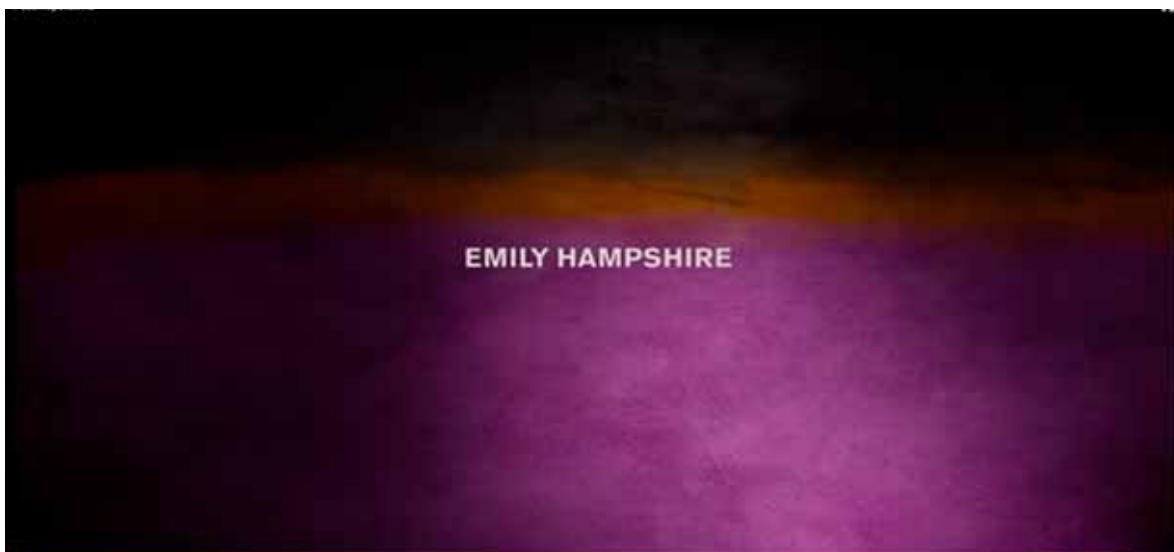
Figura 21 - Rothko



Figura 22 - Rothko



Figura 23 - Rothko



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Ao longo do filme, acontece a cena em que há uma manifestação nas ruas de Wall Street. Esse evento representa a tentativa da população de mostrar seu descontentamento com o sistema capitalista atual. Curiosamente, no dia seguinte após as filmagens dessa cena, o grupo *Occupy Wall Street*, o qual protesta contra a corrupção, as instituições financeiras e os grandes bancos, saiu às ruas. Essa “coincidência” surpreendeu David Cronenberg, que afirmou:

Foi uma surpresa [...] nos encontrarmos filmando manifestações anticapitalismo, manifestações nas ruas de Nova York, e à noite ler sobre o movimento Occupy Wall Street, que estava fazendo a mesma coisa. É completamente bizarro e estranho [...] de repente estávamos fazendo um documentário ao invés de um filme de ficção [...] mas foi um acidente [...] nós trabalhamos com os detalhes das personagens, do diálogo, com os significados do diálogo, e trata-se muito de um diálogo filosófico e provocativo.¹³² (<http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html>)

¹³² Do original: *It was a surprise [...] to find ourselves filming riots anti-capitalism, riots in the streets of New York, and then in the evening read about the Occupy Wall Street movement which was doing the same thing. It's completely bizarre and strange [...] we were suddenly making a documentary instead of a fiction movie [...] but it was an accident [...] we are working with the details of the characters, of the dialogue, of the meaning of the dialogue, and it is very a philosophical dialogue and provocative [...]* (Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html> Data de acesso: 11/09/2013)

Figura 24 - Manifestações anticapitalismo nas ruas de Wall Street



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Figura 25 - Manifestações anticapitalismo nas ruas de Wall Street



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Nas imagens, podemos ver as pessoas nas ruas, utilizando a figura do rato de forma bastante significativa, retomando a citação de DeLillo, onde afirma que “O rato tornou-se a

unidade monetária.”¹³³ (2003, p. 96). Essa “coincidência” ocorrida entre o evento do livro e a real manifestação do grupo *Occupy Wall Street* ilustra, novamente, a característica marcante das obras de DeLillo sobre sua antecipação de momentos históricos, políticos, sociais.

O momento em que Eric atira em seu guarda-costas é bastante chocante, pois como mencionado anteriormente, percebe-se uma banalidade em suas atitudes, uma representação da desumanização do homem contemporâneo.

Figura 26 - Eric atirando em Torval, seu guarda-costas.



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

De acordo com Cronenberg¹³⁴, aquele dia na vida de Eric poderia ser considerado como uma busca por libertação, uma vez que ao mesmo tempo em que Torval é utilizado como uma proteção, o protagonista encontra-se aprisionado não só pelo guarda-costas, mas também por sua limusine e por sua própria vida, e essa é uma tentativa de escapar desse aprisionamento. O fato de ele querer voltar ao bairro de infância e reviver momentos como o

¹³³ Do original: “*a rat became the unit of currency*” (2003, p.96).

¹³⁴ Entrevista disponível em: <http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html> (Data de acesso: 11/09/2013)

de cortar o cabelo com o mesmo homem que cortava o cabelo de seu pai, traz essa sensação de volta à infância e à pureza, sentimentos que já não fazem mais parte da vida sem propósito de Eric.

A ilustração da morte do *rapper* Brutha Fez é feita de maneira extremamente minuciosa por Cronenberg. Assim como na maior parte do filme, os diálogos são idênticos aos criados por DeLillo, nesse momento em que acontece o velório a céu aberto pelas ruas de Nova York, podemos perceber que não apenas os diálogos permaneceram intactos, mas a maior parte das descrições de lugares, enfeites, pessoas e ambiente foi mantida. Na imagem a seguir, Kozmo vai até a limusine de Eric para avisá-lo sobre a morte do amigo, o que choca o protagonista.

Figura 27 - Eric conversando com Kozmo, amigo e empresário do *rapper* morto.



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

O ator utilizado para fazer o papel de Brutha Fez, foi o também *rapper* K'naan. O músico somali-canadense ficou mundialmente conhecido em 2010 pela música *Wavin' Flag*, a qual foi utilizada pela Coca-Cola como a música promocional da Copa do Mundo do

mesmo ano, realizada na África do Sul. Percebemos então, mais um ponto de relação comercial utilizado pelo diretor no filme. A música utilizada como trilha sonora do funeral é também cantada por K'naan.

Figura 28 - Brutha Fez em seu velório pelas ruas de Nova York.



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Figura 29 - Fãs, repórteres, seguranças e dançarinos no velório de Brutha Fez.



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Nos momentos finais da história, ao conversar com seu perseguidor Benno Levin, Eric dá um tiro em sua própria mão, o que pode ser considerado como sua última tentativa de libertação, pois, ao longo da história, percebe-se um processo de desligamento pessoal e material: ele “se livra” de seu guarda-costas, de seu dinheiro, e nesse momento dá início ao processo para o fim da sua vida.

Além disso, esse ato também pode ser interpretado como uma busca pelo novo, pelo desconhecido. Em diversas passagens, o protagonista procura por sentimentos diferentes dos quais ele já conhece. Em um dos momentos em que tem um encontro extraconjugal com uma de suas seguranças particulares, ele pede que ela lhe dê um choque para ele poder sentir algo desconhecido. Ele está cansado de sua vida e de ter as mesmas sensações.

Figura 30 – Eric atirando em sua mão.



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Nos últimos minutos do filme, acontece o diálogo final entre Benno Levin e Eric, o que é encenado de forma bastante teatral. O diretor manteve a mesma perspectiva de final aberto apresentada por DeLillo; logo, fica para o leitor/telespectador sua própria interpretação

do que acontecera no fim da história. Entretanto, na obra literária, o autor dá mais pistas ao leitor de que Eric foi realmente assassinado por seu perseguidor.

Figura 31 - Benno Levin apontando a arma para Eric.



Fonte: *Cosmopolis* (2012)

Essa diferença entre o filme e o livro torna-se algo marcante e característico de cada um de seus meios de comunicação. A obra de DeLillo, apesar de permitir ao leitor saber o desfecho do protagonista, isso não ocorre de forma linear, o autor insere um capítulo no meio do romance, o que em uma primeira leitura pode confundir o leitor, mas que ao chegar ao final, torna-se compreensível, característica essa bastante presente no pós-modernismo. Já no filme, o final em aberto dá um ar de suspense e subjetividade, em que o público pode interpretar de diferentes maneiras o que aconteceu com Eric.

4. Considerações Finais

Ao analisarmos as obras *White Noise* (1985) e *Cosmopolis* (2003), podemos notar como o autor Don DeLillo critica a sociedade americana, tanto dos anos 80 quanto do período atual.

Na primeira obra, as relações entre família são utilizadas como foco central para a caracterização das novas formações familiares, do desapego entre seus membros, da fragilidade presente nas relações. Além disso, o medo é um ponto extremamente significativo, pois é o que “move” a família. Além disso, o consumismo é outro fator de apoio no relacionamento desse clã, pois eles demonstram satisfação e contentamento quando estão no supermercado e no *shopping center*.

Já em *Cosmopolis* (2003), o autor vai utilizar como ponto de partida a vida de um homem solitário, para ilustrar o homem pós-moderno. Eric não se importa com nada e com ninguém. Sua vida é repleta de objetivos profissionais e relacionados ao dinheiro, ao consumo e ao poder. Seus relacionamentos são de imensa fugacidade e totalmente vazios. No fim da obra, percebemos que toda sua trajetória é vã, pois ele perde todo seu império e é assassinado.

Além disso, o filme *Cosmopolis* (2012) realizado por David Cronenberg consegue manter a mesma perspectiva de crítica ao poder e ao dinheiro muito presente na sociedade relacionada ao poder do capital; entretanto, fica clara a tentativa do diretor de explorar de forma comercial o filme, seja pela escolha dos atores ou da trilha sonora, o que é obviamente o objetivo da indústria de filmes.

Tomando como referências essas obras de DeLillo, pode-se notar que a sociedade atual caminha em direção a uma vida de solidão compartilhada. A influência da TV e da internet possibilitam um maior e mais rápido acesso às informações, aos acontecimentos ao redor do mundo e facilitaram nossas vidas em questões como trabalho e lazer. No entanto, essas ferramentas, que são fundamentais para a globalização, aprisionam e inserem os seres

humanos em uma reclusão virtual. Conclui-se, então que, a vida pós-moderna é guiada pela tecnologia; se não a temos, tudo deixa de funcionar. Além disso, a sociedade perdeu a noção de história, tudo é esquecido e deixado para trás; tornamo-nos então, a chamada sociedade de vidro. (Benjamin, 1986)

DeLillo tem uma visão um tanto quanto pessimista sobre o homem contemporâneo, e os romances citados são exemplos que ilustram suas teorias. A humanidade está condenada a uma vida sem experiência, logo, sem conhecimento. Os momentos são fugazes. Tudo o que nos resta são nossas memórias involuntárias como forma de solidão, uma solidão compartilhada, mas ainda assim, solidão.

As características da pós-modernidade abordadas por DeLillo em ambos os romances, tem como ponto marcante a crítica à sociedade americana atual. Entretanto, os aspectos apontados pelo autor, tornam-se cada vez mais presentes na sociedade brasileira, que ao consumir a cultura norte-americana de forma desenfreada, vai aos poucos perdendo sua forma e seus valores.

Referências Bibliográficas

BARBER, Benjamin. Jihad Vs. McWorld. *The Atlantic monthly*. Março de 1992, v.269, n. 3.

Disponível em: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1992/03/jihad-vs-mcworld/303882/> (Data de acesso: 18/09/2013)

BAUDRILLARD, J. The Ecstasy of Communication. *Postmodern Culture*. FOSTER, H. (Ed. and Intr.). Pluto Press, London, 1985, p. 126-134.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política; Obras escolhidas 1*. Trad. S.P.Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BONCA, C. Don DeLillo's *White Noise*: The Natural Language of the Species. 1996.

BYERS, T. B. The Postmodern Sunset: *White Noise* and Death in the Absence of Metanarratives. Kentucky: University of Louisville, 2008, sn.

CATON, Lou F. Romanticism and the Postmodern Novel: Three Scenes from Don DeLillo's *White Noise*. *English Language Notes*, 35 (Spring, 1997): 38-48.

CHANDLER, A. An Unsettling, Alternative Self?: Benno Levin, Emmanuel Levinas, and Don DeLillo's *Cosmopolis*. *Critique Studies In Contemporary Fiction* North Carolina: University of North Carolina at Greensboro. v. 50, issue 3, 2009, p.241-259.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992, p.29-108.

CONROY, M. From Tombstone to Tabloid: Authority Figured in *White Noise*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Washington, D.C. Winter 1994, vol.xxxv, n.02.

DEBORD, G. *The Society of the Spectacle*. Transl. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1995, p.11-24.

DELILLO, D. *Cosmopolis*. New York: Scribner, 2003.

DELILLO, D. *Cosmópolis*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DELILLO, D. *In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September*. Harper's, New York, 2001, p.33-40.

DELILLO, D. *Ruído Branco*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DELILLO, D. *White Noise*. New York: Penguin, 1985.

DEWEY, J. *Beyond Grief and Nothing: a Reading of Don DeLillo*. University of South Carolina Press. 2006.

DOCARMO, S. N. Subjects, Objects, and the Postmodern Differend in Don DeLillo's *White Noise*. *LIT: Literature Interpretation Theory*. V. 11, issue 1, 2000, p.01-33.

DUVALL, J. N. The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Meditation in DeLillo's *White Noise*. *Bloom's Modern Critical Interpretations, Don DeLillo's White Noise*. Pennsylvania: Chelsea House Publishers, 2003, p. 127-151.

EAGLETON, T. *The illusions of Postmodernism*. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 1997.

ECO, U. *Travels in Hyperreality*. Trans. William Weaver. New York: Harcourt, 1986, p.03-58.

FONTENELLE, Isleide Arruda. *O Nome da Marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável*. São Paulo: Boitempo. 2002.

FUKUYAMA, F. *O Dilema Americano*. São Paulo: Rocco, 2006.

GLUCKMAN, Ron. *The Americanization of China*. Hong Kong. s.d. Disponível em: <http://edition.cnn.com/ASIANOW/asiaweek/97/0704/cs1.html> (Data de acesso: 18/09/2013)

GUPTA, S. *Globalization and Literature*. Cambridge: Polity Press. 2009.

HASLAM, N. Dehumanization: An Integrative Review. *Personality and Social Psychology Review*. Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Mahwah, New Jersey, v. 10, n. 3, 2006, p. 252–264.

HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, p.39-65.

JAMESON, F. Postmodernism and Consumer Society. *Postmodern Culture*. FOSTER, H. (Ed. and Intr.). Pluto Press, London, 1985, p. 111-125.

JAMESON, F. A cultura do dinheiro: Ensaio sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 3ª Ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002

_____. Notes on Globalization as a Philosophical Issue. *The Cultures of Globalization*. Fredric Jameson and Masao Miyoshi (Ed.) Durham: Duke University Press, 1998, p. 54-77.

LAIST, R. The Concept of Disappearance in Don DeLillo's *Cosmopolis*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Connecticut: University of Connecticut, New Haven. V. 51, issue 3, 2010, p.257-274.

LANGTON, James. McDonald's claims Nobel peace fries. *Sunday Telegraph*, United Kingdom. 15 dez. 1996. Disponível em: http://www.mcspotlight.org/media/press/telegraph_15dec96.html (Data de acesso: 17/09/2013)

LENTRICCHIA, Frank (ed.), *New Essays on White Noise*, Cambridge University Press, 1991.

LYOTARD, J.F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Transl. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

RITZER, G. *The McDonaldization Thesis*. Explorations and Extensions. London: Sage Publications, 1998, p.81-191.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WEEKES, K. Consuming and Dying: Meaning and the Marketplace in DonDeLillo's *White Noise*. In: *Literature Interpretation Theory*, V.18, 2007. p. 285 – 302.

<http://www.occupywallst.org/> (Data de acesso: 14/07/2013)

<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/rat-race> (Data de acesso: 22/07/2013)

<https://twitter.com/Pontifex> (Data de acesso: 04/09/2013)

<http://www.imdb.com/name/nm0000343/bio> (Data de acesso: 11/09/2013)

<http://www.egs.edu/faculty/david-cronenberg/biography/> (Data de acesso: 11/09/2013)

<http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/12378.html> (Data de acesso: 11/09/2013)

<http://online.wsj.com/article/SB10001424052702304818404577348243109842490.html>

(Data de acesso: 26/09/2013)

<http://vault.fbi.gov/Tupac%20Shakur%20> (Data de acesso: 26/09/2013)

<http://vejasp.abril.com.br/blogs/pop/2013/06/30/polemica-do-dia-show-com-holograma-de-renato-russo-e-criticado-nas-redes-sociais/> (Data de acesso: 29/09/2013)

http://www.cbsnews.com/8301-31749_162-57493078-10391698/robert-pattinson-rings-new-york-stock-exchange-opening-bell/ (Data de acesso: 29/09/2013)

<http://globo.com/globonews/globonews-em-pauta/t/todos-os-videos/v/americanos-estao-assistindo-mais-tv-nas-novas-plataformas-digitais/2881036/> (Data de acesso:

11/10/2013)

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u498780.shtml> (Data de acesso:

11/10/2013)

http://www.syracuse.com/news/index.ssf/2012/01/occupy_wall_street_marks_marti.html

(Data de acesso: 14/10/2013)

<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/08/14/em-protesto-manifestantes-jogam-bombas-em-frente-a-camara-municipal-de-sp.htm> (Data de acesso: 14/10/2013)

<http://www.picador.com/blogs/2012/8/White-Noise-The-Cover> (Data de acesso: 15/10/2013)

<http://robertpattinsonuk.com/?p=35161> (Data de acesso: 29/09/2013)