

O PÓS-HUMANO E O LUGAR DA LINGUAGEM

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)
Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

B989p Butturi Junior, Atilio; Oliveira, Leandra Cristina de (orgs.).
O pós-humano e o lugar da linguagem /
Organizadores: Atilio Butturi Junior e Leandra Cristina de Oliveira.
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2024; figs.; quadros; fotografias.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-217-0382-2.

1. Análise do Discurso. 2. Linguística. 3. Literatura.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Índices para catálogo sistemático:

1. Análise do discurso. 401.41
2. Linguística. 410
3. Tradução e interpretação. 418.002
4. Literatura. 800

SUMÁRIO

BREVÍSSIMA APRESENTAÇÃO	7
Atilio Butturi Junior Leandra Cristina de Oliveira	
DIFRAÇÃO, REFRAÇÃO, PERVERSÃO: FOUCAULT-BAKHTIN-BARAD (E KLOSSOWSKI)	9
Atilio Butturi Junior	
O PAPEL DOS PRÉ-DISCURSOS NA CONSTITUIÇÃO DOS (TECNO)DISCURSOS SOBRE LÍNGUA	33
Roberto Leiser Baronas	
UMA LEITURA MULTIMODAL DO CIBORGUE NO CINEMA: SUBVERSÃO E SENTIDO	61
Sabrina Moura Aragão	
UM FIAPO DE NÓ: INTRA-ATIVIDADE UTERINA E CORPORALIDADES TECNOBIODISCURSIVAS	81
Bianca Franchini da Silva	
RELAÇÕES INTERESPECÍFICAS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....	113
Meritxell Hernando Marsal	
REALIDADE E SIMULACRO EM <i>O HOMEM EM QUEDA</i> , DE DON DELILLO	135
Daniel Serravalle de Sá Marcio Markendorf	
CLARICE LISPECTOR E O NÃO HUMANO: A PLANTA, O ANIMAL, A COISA, A VIDA SEM NOME.....	161
Arnaldo Franco Junior	
SOBRE O ORGANIZADOR E A ORGANIZADORA	201
SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS	203

REALIDADE E SIMULACRO EM *O HOMEM EM QUEDA, DE DON DELILLO*

Daniel Serravalle de Sá
Marcio Markendorf

O ataque terrorista ocorrido no dia 11 de setembro de 2001 foi um evento único na história dos Estados Unidos. Desde a invasão britânica, em 1812, o país não tinha sofrido um caso de ataque por forças externas em seu território. O *status* icônico das Torres Gêmeas do World Trade Center, ambas completamente destruídas no incidente, tornou-se um fantasma no imaginário coletivo da nação, uma recordação assombrosa, presente apenas em antigos filmes e imagens que retrataram o horizonte de Nova York. Nada foi erguido no local, hoje conhecido como *Ground Zero*, que se tornou um espaço memorial onde, às vezes, acendem-se dois enormes fachos de luz para simbolizar essa ausência/presença. Além disso, ao contrário da Guerra do Vietnã, por exemplo, ou de outras crises que foram televisionadas, o chamado 9/11 foi uma catástrofe que aconteceu no espaço de poucas horas e foi transmitida em tempo real para todas as partes do mundo. Apesar da curta duração, as ramificações do ataque ainda repercutem na cultura estadunidense.

Sob a ótica do conceito de simulacro, do pensador Jean Baudrillard (1991), a destruição das Torres Gêmeas pode ser entendida como um espetáculo visual que turvou as distinções entre a vida e a mídia. Baudrillard argumenta que a sempre crescente eficiência

operacional dos sistemas tecnológicos resulta na supressão do simbólico, da alteridade e da singularidade humana, substituindo tais atributos pela simulação, pela homogeneidade e pelo semiótico digital. Nesse sentido, as reflexões de Baudrillard podem gerar perguntas tais como: Em face das imagens de destruição, as palavras são de alguma utilidade? Como escritores, cineastas e artistas que se dedicaram à representação do 9/11 conseguem expressar o inenarrável horror da catástrofe? E como isso poderia ser feito sem algum grau de reducionismo, sem representar a ocasião por meio de um sentimentalismo fácil ou pelas vias da arrogância patriótica? Quem tem o direito de falar sobre tais eventos traumáticos e quem pode falar autenticamente, sem explorar o sofrimento das vítimas ou dos familiares das vítimas?

Discute-se aqui o romance *O homem em queda* (*The falling man*, 2007), de Don DeLillo, ambientado no contexto do 9/11, a fim de refletir sobre justaposições entre realidade e mídia visual. Adiante, em conexão com o conceito de pós-humanismo, interessa-nos aqui observar descentralizações do humano pela sua aderência a sistemas e redes virtuais, de modo a se comportar como um vetor ou prótese da própria tecnologia. A condição pós-humana, na visão de Rosi Braidotti, “nos instiga a pensar de maneira crítica e criativa sobre quem e o que estamos realmente nos tornando no processo” (2013, p.11). Baudrillard contribui para essa crítica refletindo sobre como a heterogeneidade está sendo perdida no processo pós-humano, sua preocupação específica é que o humano esteja lentamente erradicando a diversidade e a ambiguidade da vida, pois, em suas formas radicais, simulação visa “um universo virtual do qual tudo perigoso e negativo foi expulso” (Baudrillard, 2005a, p.202).

A obra de Baudrillard discute temas como clonagem, transgenderismo, realidade virtual, corpos virtuais, de modo que, está fundamentalmente relacionada ao pós-humanismo, todavia, o arcabouço teórico projeta uma visão pouco otimista da dissolução

ou do descentramento do sujeito. Ao contrário de pensadores como Katherine Hayles (1999), Cary Wolfe (2010) e Rosi Braidotti (2013), o pensador francês sugere que a figura pós-humana só se faz na hiper-realidade e, portanto, está entrelaçada com a lógica opressiva do simulacro, espelhando os mesmos modos sistêmicos de opressão que afirmam desafiar. As situações de testemunho ocular e testemunho midiático apresentadas no romance de DeLillo se conectam com o que Baudrillard identificou como o processo de simulação, no qual o real (ambíguo e enigmático) é erradicado e superado pela imagem, pela cópia e pelo clone.

FRONTEIRAS BORRADAS: REAL E FICÇÃO

Ao longo do século passado, a fronteira entre a realidade e a ficção assumiu definições ainda mais virtuais, em vista da mediação ativa dos discursos midiáticos na construção dos fatos e de um flerte acentuado da ficção com a simulação de realidade. Intensificou-se o fluxo de duplicações e/ou sobreposições em ambos os sentidos (arte > realidade > arte | realidade > arte > realidade), de modo que o conceito aristotélico de mimese perdeu força de estatuto. Nesse sentido, parece sintomático que tenha havido nos últimos anos um *boom* de programas diversos de *reality show* – a realidade tornando-se um espetáculo por si mesma – ou de propostas narrativas, especialmente no âmbito do audiovisual, que fazem largo uso da simulação de prerrogativas do documental a partir do subgênero *found footage*. Na literatura, conceitos como semi-biográfico, conficcional e autoficção ganham destaque por tentarem acentuar a origem experiencial da narrativa ao mesmo tempo em que afirmam sua ficcionalidade, propondo um olhar mestiço para a ontologia da ficção. Mas se narrativa e história veem seus estatutos questionados, a experiência do sujeito frente a eventos traumáticos também não teria se tornado outra?

Pode-se partir da hipótese de que a diferença afetiva entre a condição de *testemunha* de uma catástrofe (realidade/história) e a de um *espectador* no cinema (ficção/narrativa) estaria na forma de elaboração do choque. Em resposta a eventos reais, o sujeito tenderia a sofrer um efeito psíquico e emocional mais vívido, íntimo e duradouro, com potência para enveredar para a vivência negativa do trauma. Diante da ficção, pelo contrário, a tendência é a da purgação catártica de experiências, reais ou imaginárias, movimento interior que goza de um caráter lenitivo. Entretanto, essa não é mais uma diferenciação *efetiva* da afetividade, nem uma hipótese facilmente comprovável, sobretudo porque com a sucessiva exposição midiática, visual ou audiovisual, a acontecimentos catastróficos – de pequenas a grandes tragédias – a consciência do indivíduo sofre um processo de entorpecimento. O baralhamento dos limites entre o real e a ficção, nesse sentido, torna ainda mais problemática a experiência do indivíduo diante de eventos destrutivos e violentos.

Quanto a isso, o filósofo Karel Kosik argumenta que o mundo contemporâneo estaria vivendo uma época pós-heroica. A desindividualização do ser humano – um tipo radical de tratamento suprapessoal ou impessoal do indivíduo – levaria à banalização receptiva de eventos negativos, especialmente aqueles que envolvem contingentes de vítimas cada vez maiores:

O sentido do trágico foi modificado no decorrer do tempo e se transformou em algo rotineiro. Tragédia passou a ser toda catástrofe natural que ocasiona mortes, e sua intensidade passou a ser medida em números: quanto maior o número de vítimas fatais, mais emocionante e elevada é a tragédia. Um amesquinamento que reduziu a morte ao cotidiano, ao superficial (Pena, 1998, p. 67).

Importante notar que, frente a uma tragédia de significativa representatividade numérica, dificilmente o espectador midiático consegue manter uma relação de empatia com as pessoas envolvidas, embora, como sugira Kosik, não deixe de ser emocionante. Na ordem simbólica dos valores, a multiplicação equivale a uma subtração, isto é, nas grandes catástrofes o extraordinário número de vítimas está esvaziado de sentido concreto – flutua na contraditória abstração do aspecto quantitativo. Por essa razão, o pensador Jean Baudrillard afirma que a multiplicação apenas pode ser positiva no sistema de acumulação capitalista, ao contrário do que se sucede à ordem simbólica, no qual é negativa. Para ele,

[...] se um indivíduo morre, sua morte é um acontecimento considerável, enquanto, se mil indivíduos morrem, a morte de cada um é mil vezes menos importante. Cada gêmeo, pelo fato de que se duplica, nada mais é, no fundo, do que metade de um indivíduo – clonado ao infinito, seu valor é igual a zero (Baudrillard, 2005b, p. 156).

Em tal âmbito, um comparativo fato/ficção pode ser bastante poderoso para os fins argumentativos aqui propostos. Em função da individuação dos sujeitos personagens nos filmes-catástrofe (*disaster movies*), a projeção-identificação do espectador audiovisual com as protagonistas da trama é de ordem simpática e o enredo melodramático frequentemente suaviza o impacto da morte coletiva, retratada no plano de fundo. Já o espectador midiático, frente a uma multidão anônima morta, comunicada friamente pela pretensa objetividade dos jornais, não consegue elaborar o mesmo tipo de simpatia, uma vez que lhe falta um rosto. Por um lado, a fantasia destrutiva dos *disaster movies* poderia distrair o terror humano em relação à morte coletiva, ao propor um final feliz em torno de um par romântico, com o qual ele se identifica e se humaniza na ordem simbólica. Por outro lado, o contraponto

negativo à ficção pode naturalizar exatamente aquilo que é insuportável na consciência humana e neutralizá-lo (Sontag, 1987, p. 261). Que efeito se pode esperar quando fato (real) e ficção (imaginário) borram-se?

Filmes-catástrofe como *World Trade Center*, de Oliver Stone, ou *Voo 93 (Flight 93)*, de Paul Greengrass, ambos de 2006, sem ter dado aos Estados Unidos a oportunidade de superar o trauma, revivem ficcionalmente o horror do ataque terrorista de 11 de setembro. Esses produtos audiovisuais – valendo-se aqui da perspectiva teórica de Linda Hutcheon – seriam casos complexos de adaptação com “mudança ontológica”: acontecimentos reais e/biográficos ao receberem uma forma ficcional (Hutcheon, 2011) para sua reapresentação deveriam implicar, também, uma nova epistemologia, algo que não necessariamente acontece. Como o senso comum não elabora tais distinções, o imaginário do público desses filmes-catástrofe está mais próximo de perceber os produtos audiovisuais como ficção docudramática, algo próximo de uma cópia moderada da realidade.

A pensadora Susan Sontag, sublinhando tal efeito, atribui aos *disaster movies* uma parcela da responsabilidade pela naturalização da tragédia e teoriza sobre a inversão do modo de perceber um evento real:

O atentado no World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de ‘irreal’, ‘surreal’, ‘como um filme’, em muitos dos depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto. (Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, ‘como um filme’ parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: ‘Foi como um sonho’) (Sontag, 2003, p. 23).

No trecho acima está implícita a ideia de que o *realismo* dos efeitos especiais empregados pelo cinema, aliado à frequência com a qual símbolos arquitetônicos (Casa Branca, Monumento de Washington, World Trade Center, Empire State Building, etc.) são deitados abaixo nesse gênero cinematográfico, antecipou na tela a dimensão de uma tragédia real. Assim, depois de oferecer ao espectador inúmeras destruições simbólicas das mesmas metrópoles, a imagem de um acontecimento real, que antes era apenas verossímil via simulação, só poderia mesmo ser assimilada pela testemunha e pelo espectador midiático como ficcional. A princípio, pode-se supor que a ficção em tela *widescreen* confunde-se com a realidade mediada pela tela midiática dos televisores, em razão da natureza da própria civilização da imagem – tudo é mediado pelo enquadramento, é a era da tela total baudrillardiana.

Se os sobreviventes e as testemunhas do atentado de 9/11 filtraram a realidade com as lentes da ficcionalidade, o que dizer dos espectadores televisivos que possuíam a tela como mediador e imputavam àquilo um distanciamento de segundo (ou terceiro) grau? Talvez encarassem as imagens como a alegoria ficcional finalmente *real-izada* ou uma concretização profética do evento diversas vezes antecipado – muito embora as tensões catárticas tivessem sido depuradas repetidas vezes pelo rito simbólico dos filmes-catástrofe. Provavelmente é essa a nova epistemologia exigida por Hutcheon, uma vez que em ambas as experiências há um processo de inscrição palimpséstica do imaginário – simulacro e simulação se sobrepõem.

No tocante à subjetividade, as alegorias apocalípticas implicadas nos filmes-catástrofe, gênero narrativo que privilegia o gozo estético da destruição, fazem parte da eterna ansiedade do ser humano em relação à morte (Sontag, 1987 p. 260). O trauma mundial sofrido com a aniquilação atômica de Hiroshima e Nagasaki intensificou imensamente tal mal-estar psíquico, tornando-a quase insuportável no sentido psicológico, uma vez que cada

sujeito não vive mais somente sob a ameaça da morte individual, mas pesa-lhe nos ombros a possibilidade de uma extinção coletiva sem aviso prévio (Sontag, 1987 p. 260). A origem e a popularidade dos filmes-catástrofe, como Sontag conclui, advêm de prazeres primitivos do sujeito quanto a espetáculos de destruição em massa (Sontag, 1987 p. 248). Os espectadores se satisfazem ao ver grandes centros urbanos serem engolidos por catástrofes naturais ou outros eventos científicos ou tecnológicos – invasões alienígenas, acidentes nucleares, armas biológicas. Como sugere Sontag (1987, p. 256), a ficção cinematográfica permite ao espectador, na penumbra de uma sala de projeção, participar da fantasia de sobrevivência à própria morte, inclusive, à morte das cidades e à destruição da própria humanidade.

Assim, entre a verdade histórica dos noticiários que se deseja esquecer e a verdade estética consumida para entretenimento nas salas de cinema, as ficções motivadas pela realidade têm dado mostras da capacidade de neutralização do insuportável/inassimilável do qual trata Susan Sontag. Ou, pelo menos, da sua aproximação do real e ficcional por procedimentos paródicos. É o caso retratado pelos estudiosos Ian Buruma e Avishai Margalit (2006, p. 19): imagens do atentado ao WTC foram vendidas na China em montagens caseiras que alternavam imagens dos noticiários com cenas de filmes-catástrofes, de modo a deixar a impressão de que as vítimas eram atores. Como discutem sobre o fato:

Era como se a realidade – dois arranha-céus flamejantes desmoronando sobre milhares de pessoas – não fosse suficientemente dramática, e apenas a fantasia pudesse captar a verdadeira essência de tamanha tragédia, que a maioria de nós conhece apenas dos filmes. A deliberada fusão de realidade e fantasia deixou uma impressão de que as vítimas não eram seres humanos reais, mas atores. E de qualquer modo, a maioria permaneceu invisível

pela atípica modéstia das redes de televisão, que se recusaram a mostrar o sofrimento em *close up*. Por ao menos alguns segundos, a impressão de irrealidade tomou muitas pessoas quando sintonizaram seus televisores. Fingir que não era real foi uma forma conveniente de se distanciar daquele horror (Buruma; Margalit, 2006, p. 19-20).

Esse fenômeno descrito no livro *Ocidentalismo* pode ser justificado da seguinte forma: nos filmes-catástrofe os mortos raramente aparecem de modo explícito na tela, em plano detalhe, de modo que a força imaginativa do que permanece oblíquo é desmesurada. Não vemos o espetáculo dos cadáveres, mas *sabemos*, de um modo oblíquo, que estão ali. Por isso, conforme Buruma e Margalit (2006, p. 20), o consumo do acontecimento como ficção cinematográfica liberou um sentimento simbólico de profunda satisfação catártica frente à fratura da soberania norte-americana, especialmente em populações do Oriente – algo que seria próprio apenas da experiência do espectador, na sala de cinema, experienciando o seu gozo estético da catástrofe. A ideia de remorso não é algo estimulado pela catarse ficcional, ao contrário, o discurso artístico funciona como catalisador de uma elaboração sádica. Afinal, projetar na ficção o lado sombra do sujeito (ou sua face má) é uma forma inocente de destruição, sem efeitos físicos nefastos nem vítimas fatais *realmente* visíveis.

Nas décadas de 1970 e 1990, o gênero de filme-catástrofe esteve bastante em voga e, hoje, há uma espécie de reversão da ficção sobre a realidade. Como observa Jean Baudrillard (2007, p. 16), em uma sociedade de consumo são as reais catástrofes que estimulam uma salivação fantástica, em grau maior que as provocadas pela ficção, em vista do amontoamento, da profusão e da panóplia dos meios de comunicação em massa. Eventos dos mais variáveis e em diferentes regiões podem ser citados: o ataque terrorista de 11 de setembro (2001) nos Estados Unidos, a

mortal onda de calor na Europa (2003), os devastadores tsunamis no litoral do Oceano Índico (2004), a destruição da Costa Oeste dos Estados Unidos pelo furacão Katrina (2005), a trágica queda do voo 3054 da TAM Linhas Aéreas no Brasil (2007), o terremoto no Haiti (2010), o sismo e o tsunami no Japão (2011), a pandemia de Covid-19 (2020). Assistir às notícias desses acontecimentos gera um tipo de cumplicidade piedosa por parte do espectador midiático, muito contrária à da catarse ficcional, contudo, ainda que o abalo psíquico e emocional seja o sentimento diferenciador da condição de testemunha fatural da de espectador ficcional, a sucessiva exposição ao choque – cada ano um incidente maior e com mais vítimas – entorpece a consciência do indivíduo a ponto de assimilar tudo como um espetáculo, de forma quase indiferenciada. Estaríamos, portanto, vivendo um tempo de anomia misturada à apatia e à indiscernibilidade de recepção.

A partir dos anos 1990, o salto tecnológico dos sistemas de comunicação – da transmissão à rádio aos cabos de fibra ótica – permitiu que guerras, massacres e catástrofes ocorridos em qualquer parte do mundo pudessem ser apresentados em transmissões ao vivo, filmados e retransmitidos nos telejornais e na internet. A presença da tragédia tornou-se, paulatinamente, um “ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico” (Sontag, 2003, p. 22) e, na contemporaneidade, também do ambiente virtual. Com perspicácia, o sociólogo Edgar Morin observa que a comunicação das catástrofes, dos acidentes automobilísticos, dos assassinatos e das mortes de qualquer ordem coincide com a hora do almoço ou do jantar nas redes de televisão aberta. O sensacional não é consumado segundo o rito cerimonial da tragédia grega, “mas à mesa, no metrô, com café com leite” (Morin, 2005, p. 115). Dentro do universo fechado do ambiente doméstico – aberto ao mundo via janela televisiva e cibernética – um novo vínculo entre o real e o imaginário é estabelecido pela mídia, quando a agressão e a violência se transmudam em representação (Morin, 2003, p. 111). A exposição diária dos es-

pectadores ao choque nos telejornais possivelmente é responsável por emprestar um especial sentimento de irrealidade às tragédias reais, muitas vezes, encaradas como se pertencessem ao universo dos filmes-catástrofe. No jornalismo da imprensa marrom, a exposição crua de atrocidades chega a provocar humor no leitor, pois o tipo de notícia “espreme-que-sai-sangue” provoca mais o grotesco cômico do que o choque (Angrimani, 1995).

Aquele produto audiovisual chinês do atentado às Torres Gêmeas – mencionado por Buruma e Margalit, ainda que resultado de uma montagem (caseira e pirata) com possíveis fins de humor sombrio ou sátira inconsequente –, refuncionalizou a realidade, atribuindo-lhe valor artístico, sobretudo, ao ser colocado em paralelo ou como extensão da ficção cinematográfica. Assim, ao provocar a impressão de que as vítimas eram atores, sobrepôs a verdade artística à verdade histórica, tornando-as permeáveis e formas quase sinônimas. Ou seja, sob um ponto de vista associativo, criou-se um efeito *ready-made* semelhante ao dos objetos artísticos de Marcel Duchamp, bem como fez desvanecer a fronteira entre palco e plateia, como já defendeu Jean Baudrillard (2004), ao afirmar a existência de uma sociedade telegeneticamente modificada, construída por uma fascinação de ordem pós-humana. Aquele produto, portanto, “des-realizou” a realidade, extraiu seu caráter fatural e, por contrafação, apresentou-a como um simulacro ficcional.

Jean Baudrillard (2007b, p. 72), adotando posição diversa daquela de Sontag, a experiência real “como um filme”, defende que o atentado às Torres Gêmeas foi um acontecimento dotado de uma aura impossível, algo que “nem mesmo os filmes de catástrofe foram capazes de se antecipar e de prever, tendo esgotado a imaginação sem alcançá-lo”.

Devido às problemáticas levantadas, portanto, torna-se necessário refletir teoricamente sobre o que poderíamos alcinhar de *ficções da realidade*: obras produzidas na forma de narrativa

híbrida/mestiça com outras artes ou formas de comunicação. À questão da possível neutralização da catástrofe no imaginário, associam-se outros efeitos de sentido na recepção de imagens:

[...] uma verdadeira atrocidade exibida na tela dentro de nossas próprias casas não parece nem mais nem menos genuína do que uma ficção apresentada num estúdio para nossa diversão. Nessas circunstâncias a morte vira uma espécie de pornografia, ao mesmo tempo excitante e irreal: “‘Death is something that we fear/ But titillates the ear’ [A morte nos causa medo/ Mas assanha o ouvido] (Alvarez, 1999, p. 67).

Experimentado na forma de uma retórica erótica do olhar, o traço espetacular condensa-se na comunicação televisiva e nas narrativas ficcionais híbridas. A representação da morte, simbólica ou não, foi contemplada por diferentes manifestações culturais e artísticas, permitindo a exploração de sentidos e sentimentos de ordem diversa. Da arte funerária dos egípcios ao Dia dos mortos no México, há uma espécie de fascínio que permanece inalterado na história humana. Conforme A. Alvarez (1999, p. 66), a visão da violência, mesmo a mais cruel, sempre foi apreciada por todas as classes, e, ainda na Idade Média, ao ver criminosos sendo degolados, mutilados, enforcados ou queimados, “o público ficava eufórico, excitado, mais extasiado do que chocado”, porque “ir a uma execução era como ir ao parque de diversões”.

De uma sociedade organizada em torno da oralidade a uma civilização da imagem, a “estética pornô” apenas radicalizou-se, especialmente em torno das representações associadas ao caos coletivo e a diferentes formas de negatividade. Por esse viés, alinhando o pornô a mórbidas parafilias, há a polêmica em torno da existência e produção dos *snuff movies*, filmes aparentados dos *found footage* e que se vendem como filmagem de assassinatos

reais acontecidos durante um ato sexual. Ainda não se sabe se os crimes desses filmes são autênticos ou apenas montagens bem-produzidas, fato que confere uma aura de lenda urbana quanto à existência e à natureza do gênero. Seja como for, é um dos ramos da estética pornô que mais deliberadamente mergulha em elementos de prazer receptivo (imaginário) a partir do gesto destrutivo (real).

O filósofo Edmund Burke (2004, p. 87-88), detendo-se no que considera a natureza paradoxal do efeito artístico, discorre acerca do prazer negativo fundamentado pelo sublime, qualidade estética voltada para temas que excitam ideias de dor e perigo ou obras que versam sobre objetos terríveis. A forte presença do caos, da catástrofe e da morte, em vista dos sentimentos estimulados, encaminharia a arte para o território da negatividade, ao qual pertence o sublime. As ficções de catástrofe, portanto, atendem ao deleite do terror sublime e, nos tempos modernos, transitam entre o grotesco e o abjeto. Ao longo da história humana, o olhar em torno do espetáculo se deslocou e se desdobrou em diversos meios – do coliseu romano aos jornais sensacionalistas, da rádio aos telejornais, da pintura à fotografia, da fotografia ao cinema.

O flerte fotográfico com as grandes tragédias, aliás, foi acentuado no início do século XX, com o fotojornalismo de guerra, dando espaço para a formação da cena apocalíptica capturada, reproduzida, criada. O retrato das atrocidades suscita amplos debates sobre as fronteiras do belo e do sublime, especialmente no que diz respeito à tensão entre o documental e o artístico no registro do horror, da miséria e da catástrofe. Nos primórdios do jornalismo de guerra, a foto deveria funcionar como registro, denúncia, testemunho e memória, não sendo permitido o desnudamento de um olhar estético. Qualquer enquadramento mais artístico produziria no leitor a suspeita de que o objeto imagético fora investido de contrafação, constituindo um produto adulterado:

Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça. Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido ‘corretamente’ iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos sabidamente antiartísticos. (Sontag, 2003, p. 26-27).

Como o jornalista teria, a princípio, um forte compromisso com a imparcialidade, sua tarefa principal seria descrever e comunicar o mais objetivamente possível um acontecimento. O fotojornalismo, igualmente, necessitava de um código de autenticidade para a legitimação e a sobrevivência enquanto registro da realidade. Na virada do século XXI, o componente artístico concorre com o factual, de modo a estetizar a denúncia e ficcionalizar o retrato da realidade, movimento no qual estariam inscritos, a título de ilustração, alguns dos projetos do fotógrafo Sebastião Salgado.

Nas artes plásticas, a *pop art* de Andy Warhol efetuou a paródia/pastiche das fotografias violentas veiculadas nas capas de jornais sensacionalistas. Imerso num universo cultural dominado pela tecnologia da informação e pela indústria cultural, o século XX determinava uma era do consumo e dos produtos de consumo na qual a imagem era frágil, perecível, e prontamente substituída por outras. No referido contexto, a velocidade da novidade e da notícia provocou uma progressiva renovação da imagem mesmo que significasse, com isso, sua depreciação e sua redução a uma forma de notícia (Argan, 1992, p. 581-582). Tentando uma inserção da exigência estética na tecnologia da informação, Warhol aderiu à vertente da obsolescência, que é “o processo de absorção e dissolução da notícia na psicologia de massa”, e lançou mão dos efeitos da repetição da notícia – acidentes de carro, cadeiras elétricas, manchetes de jornal, celebridades – na arte (Argan, 1992,

p. 584). As fotografias reproduzidas na tela aspiravam um estatuto de imagem-notícia e que, segundo um distanciamento do evento pela via estética, pareciam ser mais significativas ao espectador por conta das cores e da disposição gráfica do que propriamente pelo conteúdo real que retratavam. Possivelmente, segundo essa mesma experiência, o público tenha consumido a fotografia intitulada *The falling man* (figura 1), de Richard Drew, uma imagem poética de uma das vítimas-suicidas do World Trade Center.

Figura 1 – *The falling man*, Richard Drew.



Fonte: Richard Drew para a Associated Press

Tem sido argumentado que os autores do 9/11 pretendiam que o ataque fosse um espetáculo ou tivesse característica de encenação, como em um espetáculo. Em outras palavras, havia tanto um interesse em destruir as Torres Gêmeas e em matar pessoas quanto interesse na criação de um conjunto de imagens chocantes que per-

durariam nos anos vindouros, assombrando as pessoas no nível da experiência visual. É importante frisar, entretanto, que a catástrofe em si constitui uma não linguagem que é colocada no mesmo plano da linguagem artística. A qualidade estética das Torres Gêmeas poderia representar uma performance absoluta da arquitetura; a catástrofe que a destruiu, a performance absoluta do terrorismo. Entretanto, a correlação qualificativa não justifica que o músico Karlheinz Stockhausen exalte o 9/11 como uma excepcional obra de arte, pois, como argumenta Jean Baudrillard (2007b, p. 19-20), o acontecimento absorve toda a imaginação, não tem sentido e não pode ser representado. Quando o real se torna, ao mesmo tempo, arte e espetáculo é porque o imaginário se esgotou.

O real, transformado em arte, confundiria todos os limites da representação. Por conseguinte, o pretense hiper-realismo instituído no campo artístico levaria ao fim da representação e ao desaparecimento da arte. Um acontecimento-arte, por absorver toda a imaginação e ser isento de sentido, fecha-se em todas as direções, conforme opina o artista Mark Rothko (*apud* Baudrillard, 2007b, p. 19). Por esse motivo, além de imoral, seria impossível considerar o 11 de setembro uma obra de arte, tampouco o *Ground Zero*, símbolo da aniquilação e do nihilismo terrorista cometido contra as Torres Gêmeas. A troca impossível do acontecimento por um discurso – uma representação – nos colocaria diante de uma impotência simbólica (Baudrillard, 2007a, p. 28). O único eco provável para um hiper-realismo desse porte estaria em algumas formas de arte moderna, performatizadoras de outro tipo de terror na linguagem – o da violência –, que poderiam ser anunciadoras de um acontecimento terrorista, mas jamais a representação do ato praticado: depois da realização do acontecimento, “é tarde demais para a arte, tarde demais para a representação” (Baudrillard, 2007b, p. 20).

Por conta de fenômenos dessa natureza, nos quais se eleva o registro da realidade ao *status* de expressão artística, como o

fez o vídeo chinês, é preciso questionar o intercâmbio de signos entre arte e realidade, os efeitos negativos produzidos por sua interpenetração no imaginário e a ampla renovação narrativa surgida com a mestiçagem de gêneros. É de interesse para os Estudos Culturais compreender como o fenômeno tem se sedimentado e se aprofundado no mundo ocidental a partir do século XX, especialmente porque as interfaces e os suportes das narrativas de hoje são outros e, com o auxílio da tecnologia, produzem efeitos distintos, marcados por um estatuto pós-humano. A ficção televisiva e a cinematográfica são produtos de forte hibridismo cultural, pois são herdeiras do teatro, da literatura, da fotografia, do folhetim, do rádio, das artes visuais. E, cabe destacar, vivemos em uma civilização que deu ao cinema a mesma importância que o romance desempenhou no século XIX na construção do imaginário coletivo.

Quanto a isso, os psicanalistas Mário e Diana Corso (2011, p. 30) afirmam que “a arte permite não somente a tradução de nossas fantasias inconscientes, como também as padroniza, estabelece uma linguagem comum entre os pesadelos e os desejos contemporâneos”. Ambos defendem, assim, o papel do cinema na formatação coletiva do imaginário e no agenciamento de fenômenos psíquicos recentes. Ao compreenderem o sucesso comercial das narrativas cinematográficas – e das imagens midiáticas – como um “eco social” não é sem razão que esquadrinham o consumo coletivo sob a ótica da permanência e da difusão (Corso; Corso, 2011, p. 31), sobretudo em uma época de globalização do acesso à informação.

O problema de “situar o real” em relação ao 9/11 se faz mais complicado devido ao imediatismo do evento, pois não foi um assunto sutil ou atenuado. Em vez disso, o que se viu foi uma sequência espetacular de cenas e acontecimentos terríveis que receberam uma cobertura exaustiva, principalmente nos meios televisivos, sendo amplamente difundidas em tempo real na mídia internacional. E, por força disso, um senso de imediatismo e

urgência está ligado ao evento. Ao mesmo tempo, os fatos foram tão espetaculares que, em alguns aspectos, pareceram quase ir-reais, uma reminiscência de cenas que as pessoas já tinham visto em filmes ou imaginado em cenários apocalípticos.

O argumento empregado até o momento é que, apesar de ser uma experiência terrível, houve uma sensação de distanciamento e impenetrabilidade em relação à situação. A sensação de que o evento parecia algo construído, e isso se faz evidente no fato de que muitas pessoas, mesmo os sobreviventes, só conseguiram assimilar e apreender o acontecimento através da tela ou por meio das explicações dadas na mídia. Na introdução da novela gráfica *À sombra das torres ausentes*, Art Spiegelman (2004, p. 1) dá um depoimento ilustrativo ao sublinhar a diferença de recepção do 11/09 pelos nova-iorquinos e pelo resto dos americanos: para os segundos, o “ataque era uma abstração”, uma imagem não concreta; para os primeiros, uma experiência difusa de medo histórico e pânico. Ainda segundo o cartunista, o choque foi tão grande que, por algum tempo, aquele acontecimento desproporcional era algo impronunciável, razão para que uma fotografia como a de Richard Drew, *The falling man*, cujo recorte enfoca um dos suicidas (palavra igualmente interdita) do WTC, fotógrafo da Associated Press, tenha sido banida de circulação.

A TESTEMUNHA MIDIÁTICA, A TESTEMUNHA OCULAR E O ARTISTA PERFORMÁTICO

Se compreendidos como parte de um assombroso espetáculo midiático, os eventos de 9/11 podem servir de ponto de partida para gerar uma infinidade de complexidades que ecoam tanto no nível individual quanto no nível cultural. O romance narra a história de Keith Neudecker, um advogado que trabalhava na torre norte do World Trade Center, e de como ele sobreviveu ao ataque, ainda que não tenha conseguido sobreviver completamente na sua

vida subsequente. A apatia oriunda do trauma, o esfacelamento da sua identidade profissional, seus problemas matrimoniais se entrelaçam com a narrativa de um artista performático David Janiak ou “homem em queda”. Vestindo um terno e equipamentos de segurança, Janiak pula de edifícios reencenando um dos momentos mais impactantes do 9/11, o qual foi reprisado incessantemente pela mídia.

O horror das imagens e, simultaneamente, a necessidade de rever as cenas de modo premente, endossam a possível intenção terrorista de fornecer para uma audiência um espetáculo de morte. Essa é precisamente a situação em que se encontra a personagem Lianne Glenn¹ no romance *O homem em queda*. Don DeLillo descreve a obsessão da personagem em relação a assistir na televisão as cenas mórbidas do ataque terrorista:

Toda vez que via um vídeo dos aviões ela colocava o dedo sobre o botão de desligar do controle remoto. Então continuava assistindo. O segundo avião saindo daquele céu de um azul gélido, era essa a cena que penetrava o corpo, que parecia correr por baixo de sua pele, o instante fugaz que transportou vidas e histórias, dos outros e dela, de todos, para algum lugar distante, muito além dos terrores.

Os céus que sua memória retinha eram cenários dramáticos de nuvens e tempestades marítimas, ou então do lampejo elétrico antes do trovão no verão da cidade, sempre um complexo de energias puramente naturais, o que havia lá em cima, massas de ar, vapor d'água, ventos. Aquilo era diferente, um céu límpido que transportava o terror humano naqueles aviões súbitos, primeiro um, depois o outro, a força da intenção humana. Ele assistiu junto com ela. Cada

1 Lianne é a esposa de Keith Neudecker, sobrevivente dos ataques de 9/11. Ela tem 38 anos no início do romance, está separada do marido há algum tempo e mora com o filho do casal, Justin. Ela trabalha como editora freelance, em parceria com Carol Shoup, sua amiga e editora executiva em uma companhia.

desespero impotente destacado contra o céu, vozes humanas clamando a Deus, e como era terrível imaginar isso, o nome de Deus na boca tanto dos assassinos quanto das vítimas, primeiro um avião, depois o outro, aquele que era quase uma figura humana de desenho animado, como olhos e dentes reluzentes, o segundo avião, a torre sul (DeLillo, 2007, p. 139-140).

Ela revê compulsivamente a cobertura dos ataques, revisitando as cenas mais chocantes de modo incansável. A compulsão de olhar e pensar profundamente a respeito dessas imagens reforça ainda mais a percepção entre a realidade e a irrealidade dos ataques. A personagem parece levantar a questão fundamental no que diz respeito a situar o real no século XXI. Lianne tem dificuldade de compreender, de distinguir, de assimilar o espetáculo assombroso do ataque nos níveis individual e cultural. Ela se esforça para encontrar uma maneira de processar em sua mente imagens de destruição real que costumávamos ver somente em filmes, sem sermos contaminados por tal espetáculo, mas que no 9/11 resultou na perda de vidas reais.

De certa forma, o romance interroga por que os cidadãos estadunidenses ficaram tão abalados com 9/11, mas não respondem da mesma maneira, por exemplo, em relação à violência que se manifesta em diversos outros lugares do mundo ou até no próprio país. Se desconsiderarmos a agenda patriótica-nacionalista e a manipulação política do público pelos meios de comunicação, essa é uma pergunta legítima que surge em *O homem em queda*, a qual os obriga a pensar ainda mais sobre a realidade e a realidade virtual, e não somente em relação ao 9/11. Por que alguém deseja ler ou saber sobre a vida das vítimas? O que leva algumas pessoas a sentir a necessidade de visitar o memorial *Ground Zero*, sendo que não vivem em Nova York? Diante da urgência de alguns setores intelectuais da sociedade, no sentido de dar uma resposta que descartasse a dor e a perda, essas perguntas feitas no romance, ainda

que implicitamente, tentam evitar a transformação do evento em uma mercadoria a serviço do discurso patriótico.

A experiência de Lianne pode talvez iluminar alguns desses aspectos problemáticos ou obscuros. Em consonância com as ideias de Baudrillard, entende-se aqui que é precisamente porque tantas pessoas vivenciaram o evento por intermédio da tela que o 9/11 se tornou uma experiência avassaladora. Atualmente, as telas se tornaram como uma espécie de segunda natureza, pois, até mesmo as pessoas que estavam fisicamente próximas ao local do ataque declaram ter corrido para a TV mais próxima, em uma tentativa de compreender o que estava acontecendo. Os *videomakers* que estavam lá, arriscando suas vidas para registrar os fatos, declaram que mantiveram seus rostos e olhos voltados para a tela. Em outras palavras, mesmo as testemunhas oculares do momento do ataque também abordaram ou escolheram abordar o evento de uma forma distanciada, mediada pela tela.

Essa é uma nova maneira de se colocar no mundo no século XXI, momento em que as distinções entre experiências vivenciadas e experiências mediadas pela tecnologia se sobrepõem. Por meio da tecnologia contemporânea, a cultura da tela se torna uma dimensão extra para as nossas vidas, ainda que não da mesma forma para todos. Atualmente, vivenciamos as coisas não apenas através dos nossos sentidos, mas também por experiências mediadas pela tela, um fenômeno que só se exacerbou nos últimos 16 anos, da publicação do romance até hoje. As cenas do ataque vão, metaforicamente, entrando debaixo da pele de Lianne de modo a sugerir essa nova relação ou interface entre nós e a tecnologia no século XXI.

No outro extremo dessa situação temos o personagem Keith Neudecke, ex-marido de Lianne, testemunha ocular e sobrevivente dos ataques de 9/11. Em muitos sentidos, sua postura é oposta à de Lianne: ele se recusa a falar sobre a experiência e tenta se manter distante da cobertura midiática. No entanto, como so-

brevivente do evento, ele traz o 9/11 em seu próprio corpo, como trauma psicológico e na forma de fragmentos que furaram sua pele, introduzindo em seu corpo cinzas e escombros. Quando Keith está no hospital, os médicos falam sobre um fenômeno chamado “estilhaços orgânicos” (*organic shrapnel*), que é descrito como pedaços dos corpos dos homens-bomba (pele, ossos, sangue, em oposição aos estilhaços de metal) que penetraram e, com o tempo, vão emergindo da pele das pessoas.

A história de Keith se conecta à noção mais tradicional de testemunha ocular, alguém que viu alguma catástrofe e tem (ou teria) a responsabilidade de contar essa experiência, a fim de torná-la um registro histórico para que o mundo não seja indiferente ao acontecimento. Entretanto, o personagem abdica desse papel e se recusa a consumir as imagens espetaculares. Suas ações e posicionamentos sugerem a seguinte questão: Qual é o papel da testemunha ocular neste cenário contemporâneo no qual as imagens são ampla e livremente difundidas nas mídias virtuais?

O homem em queda retrata também a história do casamento falido de Lianne e Keith, e, de certa forma, pode-se argumentar que os destinos ou crises pessoais, de ordem privada, muitas vezes, ofuscam a discussão sobre a crise nacional. Apesar das representações que DeLillo faz de Lianne (sensível, emocional, demonstrativa) e de Keith (reticente, apático, recluso), muitas vezes, seguindo estereótipos de gênero, e a questão da masculinidade desempenha um papel importante em outros romances que lidam com o 9/11, há cenas que capturam de forma excelente as questões de realidade virtual e pós-humanismo. O interesse de DeLillo por tecnologia e seus efeitos na formação da nossa compreensão do mundo, assim como seu interesse pelo espetáculo midiático como uma apreensão estética, podem complexificar nossas respostas em relação ao luto e à perda. *O homem em queda* está preocupado com questões a respeito de como reagir e se comportar diante da perda, de como podemos compreender a perda diante de imagens

assustadoras que penetram em nossas mentes e corpos como estilhaços, mudando sentimentos e até a maneira como nos entendemos. Em vista do simulacro baudrilliariano, pode-se pensar que a tela não mantém a imagem separada de nós.

Diante do imediatismo visceral de Lianne às imagens e da apatia Keith diante do que vivenciou, deveríamos ficar desconfortáveis com o poder que as imagens têm sobre nós? Como devemos reagir à proliferação de tais imagens que se espalham digitalmente quase como uma infecção? São perguntas que apontam para o nível de desconforto sobre como respondemos ao espetáculo midiático, no sentido de que estamos empoderando uma imagem construída para causar um certo efeito.

Cada vez mais, à medida que avançamos no século XXI, é imperativa a necessidade de compreendermos esta nova etapa da experiência humana, que repercute não apenas no processamento de informação sensorial, mas na nossa noção de localização física. Em outras palavras, hoje em dia, apreendemos a vida não somente por meio do testemunho ocular e presencial, mas também por meio de informações que vêm digitalmente. Cabe então indagar se podemos realmente fazer distinções inequívocas entre as pessoas que estavam lá, vivenciando o evento de uma forma literal e aqueles que o experimentaram por meio das telas? Não se pretende afirmar que temos de extinguir essa fronteira ou abolir a distinção, apenas apontar para a lógica de DeLillo e de Baudrillard, na qual o pós-humano que atingimos com a hiper-realidade apenas reproduz as mesmas formas sistêmicas de opressão que pretendem desafiar.

Outro personagem que provoca inquietação no romance é David Janiak, o artista performático que faz acrobacias perigosas em arranha-céus novaiorquinos, dos quais parece estar caindo. O artista aparece em momentos ímpares na narrativa, reencenando morbidamente a imagem icônica de uma vítima do WTC que pula para fora da janela do prédio para a morte (como na foto de Richard

Drew) e isso lhe rende o apelido de “o homem que cai”. A reiteração da performance, ou seja, o fato de que o artista encenar ou simular a queda repetidamente, como em uma reprise na televisão, mas também o senso de incongruência do personagem, o fato de que o artista pode emergir em qualquer lugar, a qualquer momento, apenas reforça aqui a ideia de como as imagens permanecem com a gente, independentemente de se as queremos ou não.

CONCLUSÃO

O que as pessoas procuram quando visitam o memorial *Ground Zero*? Além de testemunhar o local da tragédia, parece haver um caráter subjacente de “peregrinação”, de preencher com suas respectivas presenças a ausência do local, especialmente, logo após o 9/11, quando ainda não havia nada no local. De início, o 9/11 Memorial & Museum atraiu pessoas que queriam encontrar “reliquias” do acontecimento, mas é quase como se o que estava de fato presente fossem apenas as imagens de destruição. Essa falta de objetos que talvez proporcionasse uma experiência mais real e empírica tem a ver, em certo sentido, com o fato de que a própria noção de materialidade é um fenômeno que mudou de sentido no mundo midiático e virtual.

As experiências virtuais não são mais fora da realidade, elas se tornaram parte de como nos posicionamos como seres humanos na cultura contemporânea. No entanto, embora a noção de “experiência de usuário” tenha se tornado cada vez mais uma parte importante de nossas vidas, a questão da materialidade não pode ser rejeitada por completo, em particular no que diz respeito ao 9/11, uma vez que há muitos poucos objetos físicos ligados ao ataque. Essa questão se torna especialmente complexa em relação à “memorialização”, ou seja, como a cultura estadunidense tem tentado manter a materialidade do evento, resgatando objetos do local e permitindo que as pessoas os acessem como forma de

testemunhar fisicamente a experiência. Um exemplo dessa busca por uma materialidade além das imagens é a loja Chelsea Jeans, cujo proprietário, David Cohen, preservou centenas de roupas cobertas pelo pó, transformando sua loja em um memorial para peregrinação, até que, em outubro de 2002, as roupas foram doadas para a New York Historical Society.

Em conclusão, o romance de DeLillo traz imagens e situações literárias que se coadunam com as ideias de Baudrillard sobre os limites da representação, a violência de a realidade se tornar arte e espetáculo e o esgotamento da imaginação na hiper-realidade pós-humana do simulacro. *O homem em queda* foi recebido com grande atenção na ocasião do seu lançamento, em 2007. Em parte, isso se deve ao prestígio de Don DeLillo na literatura estadunidense, mas também porque, ao contrário de qualquer outro romancista contemporâneo, ele passou sua carreira sondando questões como o terrorismo e a paranoia na cultura estadunidense. Sua representação do 9/11 no romance e o dilema do sujeito contemporâneo em relação às mídias virtuais destacam o horror e a impossibilidade de se capturar plenamente a experiência da catástrofe em face das complexidades do testemunho, seja ocular ou midiático-virtual, no século XXI.

REFERÊNCIAS

- ANGRIMANI, D. **Espreme que sai sangue** – um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ALVAREZ, A. **O deus selvagem – um estudo do suicídio**. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

- BAUDRILLARD, J. **Telemorfose**. Trad. Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- BAUDRILLARD, J. **The intelligence of evil or the lucidity pact**. London: Berg, 2005a.
- BAUDRILLARD, J. **Tela total**: mito-ironias do virtual e da imagem. Trad. Juremir Machado da Silva. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005b.
- BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007a.
- BAUDRILLARD, J. **Power inferno**. Trad. Juremir Machado da Silva. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007b.
- BRAIDOTTI, R. **The Posthuman**. London: Polity, 2013.
- BURKE, E. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime**. In: LICHTENSTEIN, J. A pintura. Vol. 4. O belo. Vol. 04. São Paulo: Editora 34, 2004.
- CORSO, D. L.; CORSO, M. **A psicanálise na Terra do Nunca** – ensaios sobre fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.
- BURUMA, I.; MARGALIT, A. **Ocidentalismo**: o Ocidente aos olhos de seus inimigos. Trad. Sérgio Lopes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DELILLO, D. **Homem em queda**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HAYLES, N. K. **How we became posthuman**: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. Chicago: U of Chicago Press.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2011.
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: Necrose. vol. 2. Tradução de Agenor Soares Santos. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- PENA, F. **A volta dos que não foram** – a geração pós-68 busca uma nova utopia para a política e a literatura, na era da televisão. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: Neurose. vol. 1. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- SONTAG, S. A imaginação da catástrofe. In: SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 243-262.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SPIEGELMAN, A. **À sombra das torres ausentes**. Tradução de Antonio de Macedo Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WOLFE, C. **What is Posthumanism?** Minneapolis: U of Minnesota Press, 2010.