

## DA POSSIBILIDADE UTÓPICA À TECNOFOBIA EM DON DELILLO

Marina Pereira Penteado  
Doutorado/UFF  
Orientadora: Sonia Torres

O presente trabalho é parte da minha tese de doutorado que propõe uma investigação a respeito do enfraquecimento das possibilidades utópicas no que concerne à discussão sobre a tematização do Sonho Americano em romances estadunidenses da década de 1990. Tendo em vista que tal temática começa a ser explorada sob essa dimensão já no final da década de 1920 com romances como *O Grande Gatsby* (1925), de Scott Fitzgerald, e perpassa a literatura estadunidense das décadas seguintes com obras como *As vinhas da ira* (1939), de John Steinbeck, *A morte de um caixeiro viajante* (1949), de Arthur Miller, *Matadouro 5* (1969), de Kurt Vonnegut, e *Medo e delírio em Las Vegas* (1971), de Hunter Thompson, para citar alguns, observa-se que no final do século XX, em um período marcado pelo fim da Guerra Fria e o 11 de setembro ainda por vir, tal questionamento ressurge em meio a discussões sobre o fim da história (cf. FUKUYAMA, 1992) e de argumentos que defendem a dificuldade de perceber o tempo como uma continuidade na sociedade contemporânea (cf. JAMESON, 1996).

De maneira a entender a crise utópica que surge na década em destaque, um dos romances escolhidos para compor o *corpus* da pesquisa é *Submundo* (1997), de Don DeLillo, que será aqui analisado sob a perspectiva de como as possibilidades utópicas são limitadas frente à ameaça constante da tecnologia. Construído a partir de uma narrativa não linear que denuncia a falência do estilo de vida estadunidense e enfatiza a descrença de que o avanço tecnológico venha proporcionar algo bom no futuro, *Submundo* mostra uma mudança na percepção de tempo e de espaço que ocorre na sociedade contemporânea, sendo esta resultante, em grande medida, das inúmeras inovações científicas que surgiram no período e que por sua vez modificaram a forma de perceber o mundo, proporcionando uma ansiedade que parece característica da época.

Fortemente influenciado pela noção de valor desenvolvida por Karl Marx em *O Capital*, Guy Debord (1997) discorre sobre alguns aspectos dessa mudança em um estudo no final dos anos de 1960 sobre o novo modo de produção que surge com o capitalismo tardio, que vai influenciar e gerar debate para as gerações teóricas seguintes. Para Debord, tudo que antes era diretamente vivido se torna mera representação e essa nova maneira de vida deve ser vista e estudada a partir da economia, uma vez que, para ele, o espetáculo domina os seres humanos quando a economia já os dominou completamente: “Ele [espetáculo] nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores.” (DEBORD, 1997: 18). Tal afirmação está em sintonia com a obra de DeLillo, que além de colocar em discussão o domínio da economia sobre o mundo, faz referência a Marx explicitamente no epílogo do romance, intitulado “Das Kapital”, no qual ele inicia com a frase “O capital apaga as nuances de uma cultura” (DELILLO, 1999: 695), evidenciando as implicações dos mercados globais, do dinheiro eletrônico, das interações via ciberespaço e de como o capital homogeneíza os desejos das pessoas.

Para Debord (1997), tal relação do homem com o mercado na sociedade do espetáculo alienou-se ao ponto de sucumbir ao fetiche, uma vez que tudo foi transformado em mercadoria e as relações se tornaram aparências. Com isso, foi modificada a percepção do tempo, que, ao se tornar ele próprio um bem de consumo, guiado pelo desejo de otimizá-lo – Debord cita as invenções no meio de transporte que preconizam a velocidade, para exemplificar –, acaba gerando o tempo espetacular, marcado por momentos que não se configuram mais como uma continuidade.

DeLillo, a partir de sua proposta de romance histórico composta por momentos que seguem a lógica de Debord, de espetáculos isolados, constrói sua narrativa de maneira não cronológica. A história começa com a final de beisebol de 1951 entre Giants e Dodgers – onde J. Edgar Hoover se encontra quando recebe a notícia de que a União Soviética detonou a segunda bomba nuclear –, para terminar no Bronx da metade da década de 1990, com o duplo de J. Edgar Hoover, a Irmã Edgar, e a sua morte incorporada ao ciberespaço. Contudo, a ilusão da sequência cronológica do prólogo e do epílogo é derrubada com a narrativa não linear que permeia os outros capítulos, que por sua vez transitam do futuro para o passado e vice-versa.

*Submundo* gira em torno da personagem Nick Shay e de pessoas que estão relacionadas a ela de alguma maneira. Desde seu irmão, Matt, que trabalha em uma base

militar sem muitas certezas das implicações que seu trabalho tem no resto do mundo<sup>1</sup>, até Martin Cotter, um garoto negro que abre a narrativa burlando a segurança do Polo Grounds para assistir à partida de beisebol que entrou para a história e da qual ele conseguiu a bola que será vendida a Nick por uma fortuna anos mais tarde, toda uma gama de personagens nostálgicos por um passado com mais sentido compõem a narrativa. A partir da estrutura do próprio romance, constituído de uma rede de momentos e personagens interligados, temos o indício da problemática abordada pela obra: a paranoia de que tudo está relacionado no mundo pós Guerra Fria, assim como em uma rede de computadores, contudo, sem a certeza de que essas informações todas façam algum sentido maior juntas.

Em *Submundo*, a transcendência através de crenças e convicções parece ter sido aniquilada pela tecnologia, como o narrador observa: “o verdadeiro milagre é a rede” (DELILLO, 1999: 715). Para as personagens de DeLillo, uma abstração é substituída por outra e a deficiência de relações coerentes traz a nostalgia pelos símbolos que remetam a um tempo mais concreto, como os aviões de guerra B-52 que se transformam em objetos de arte de Klara Sax e a bola de beisebol do jogo de 1951 – objeto que não marca apenas o jogo, mas a época da Guerra Fria, vista como “a única coisa constante, honesta e confiável” (*Ibidem*: 152) pelas personagens.

A ideia de abstração envolvida no desenvolvimento da sociedade de consumo é estudada por Jean Baudrillard (1991) com relação à mudança paradigmática entre “signos que dissimulam alguma coisa e signos que dissimulam que não há nada” (BAUDRILLARD, 1991: 14), tornando-se signos vazios que constroem as simulações, assim como os proporcionados pela rede e seu ciberespaço. Se o que temos no capitalismo tardio são cópias que não mais procedem de um original, o sentido de realidade e de representação desaparece, e se o grande acontecimento do período é essa perda de referências e do real (que causam o simulacro), é compreensível o sentimento nostálgico das personagens de DeLillo pelo tempo dos conflitos e guerras, já que, segundo Baudrillard:

(...) hoje tem-se a impressão de que a história se retirou, deixando atrás de si uma nebulosa indiferente, atravessada por fluxos, mas esvaziada das suas referências. É neste vazio que refluem os fantasmas de uma história passada, a panóplia dos acontecimentos, das ideologias, das modas retro - não porque as pessoas acreditem ou depositem aí qualquer esperança, mas simplesmente para ressuscitar o

tempo em que pelo menos havia história, pelo menos havia violência (mesmo que fosse fascista), em que pelo menos havia uma questão de vida ou morte (BAUDRILLARD, 1991: 60).

O que se observa através da fetichização da bola de beisebol e dos aviões B-52 é a tentativa de fugir desse vazio da história e de valores, a tentativa de ter esperança. Entretanto, é apresentada uma reafirmação da falta de referências dos anos 90, com a impossibilidade das personagens de rastrear a origem da bola de beisebol para terem certeza de que ela é realmente a bola do jogo clássico no Polo Grounds e com a crítica sobre a obra de Klara Sax, que mesmo tentando transgredir ao pintar os aviões à mão, com a finalidade de tornar eles únicos e não mera repetição, recebe o apoio dos militares, aprovação do governo e verba de fundações para criticar os mesmos patrocinadores responsáveis pela “cultura tecnológica” (DELILLO, 1999: 63) que ela questiona. Klara busca uma época menos confusa, na qual as coisas tinham limites, já que agora “O dinheiro está confuso. A violência também, a violência agora é mais fácil, está desarraigada, descontrolada, não tem mais medida” (*Ibidem*: 68).

A falta de limites do mundo é trazida no romance com toda a sua violência na narrativa que cerca o final do século XX, com a história do pichador Ismael Muñoz e das Irmãs Edgar e Grace, que buscam ajudar os habitantes do Bronx quando a única coisa que parece ser possível fazer pelas pessoas é expressar as injustiças cometidas no mundo através de pichações em um muro. David Harvey (2013), ao analisar movimentos utópicos do século XX, a fim de pensar em possibilidades para o futuro, faz um comentário interessante a respeito dos anos 90 quando analisa o filme *O ódio* (*La Haine*), de Mathieu Kassovitz, de 1995:

O anseio utópico cedeu lugar ao desemprego, à discriminação, ao desespero e à alienação. As representações e a raiva estão hoje evidentes em todos e qualquer lugar. Não há contra elas defesas estéticas nem intelectuais. Os signos nem sequer continuam a importar em algum sentido fundamental. A cidade encarcera os subprivilegiados e os marginaliza (HARVEY, 2013: 25).

*Submundo* traz esse lado do Sonho Americano à tona, ele mostra o lado marginal que jamais terá chance na sociedade de consumo. O questionamento de como os indivíduos são afetados por forças econômicas e tecnológicas no mundo do capitalismo tardio, com o mote da época: “Consuma ou morra” (DELILLO, 1999: 256), surge como forma de criticar a condição social decorrente das mudanças que aconteceram no

sistema moderno de produção de massa. Como David Harvey (2010) observa, ao analisar a compressão de tempo e de espaço que tem origem na segunda metade do século, houve uma aceleração no ritmo do consumo que interferiu na forma de pensar e sentir. Uma delas foi a acentuação da efemeridade dos produtos e mesmo das ideias e valores, outra foi a ênfase na descartabilidade (HARVEY, 2010: 258), que acaba englobando não só mercadorias, mas as próprias pessoas e suas relações.

Tal aspecto é explorado em *Submundo* com o emprego de Matt em uma base militar e o de Nick, que é especialista em armazenamento de lixo tóxico. A temática do lixo/armamento sob a ótica da própria ideia de submundo, de algo escondido ou de um reino distópico, está relacionada à atitude da sociedade de ignorar o que está à margem e do apagamento dos vestígios de origem dos processos de produção da forma mais rápida possível. As histórias contadas entre Matt e seu colega de trabalho, Eric, sobre as comunidades próximas ao deserto nas quais crianças e adultos são tomados por anomalias, embora sejam invenções de Eric, têm impacto sobre ambos, pois existe a possibilidade de algo assim acontecer e de ser visto apenas como uma consequência do progresso que logo será esquecida. Posteriormente na narrativa, tal medo será afirmado na viagem de Nick e de seu colega Brian à Rússia e ao Cazaquistão, onde eles visitam o Museu dos Deformados e de forma mais terrível ainda na clínica de radiação que atende pessoas que moravam em comunidades próximas aos campos de provas no tempo em que as detonações de bombas nucleares da União Soviética eram constantes.

A relação entre lixo, armamentos e submundo fica explícita ainda na conversa entre Nick e o executivo de uma exportadora que compra lixo tóxico, Viktor, no qual é dito que “talvez um seja o gêmeo místico do outro (...) o lixo é o gêmeo demoníaco. Porque o lixo é a história secreta, a história subterrânea” (DELILLO, 1999: 700). O lixo é a consequência de todo o progresso, sejam os dejetos e os marginais que são excluídos da sociedade, seja o resultado de explosões nucleares. Ao ser escondido, ele oblitera o lado feio do capital e da aceleração da vida contemporânea, uma vez que a rapidez do consumo e da vida não permite tempo para a discussão sobre essa face da tecnologia.

Como Debord (1997), Baudrillard (1991) e Harvey (2010) já haviam observado, as inovações científicas e tecnológicas responsáveis por apagar os processos de produção no capitalismo tardio marcaram uma mudança de perspectiva em relação ao tempo e ao espaço com os espetáculos, simulacro e a compressão temporal e espacial. Fredric Jameson, por sua vez, dialoga com tais estudos ao observar que a velocidade é a

característica mais marcante da espacialização do tempo e, por conseguinte, da perda da consciência histórica do período: “o tempo é, hoje, uma função da velocidade e evidentemente perceptível apenas em termos de ritmo, ou velocidade enquanto tal” (JAMESON, 1997: 24). Aspectos percebidos na narrativa em cadeia de *Submundo*, que sinaliza várias referências distintas – assim como a temida rede, responsável por transformar a distância espacial em distância virtual e pela transferência instantânea de informações. Ao fazer com que o tempo seja percebido em nível de simultaneidade, a ansiedade e paranoia da época surgem em afirmações como a do narrador, de que “toda tecnologia remete à bomba” (DELILLO, 1999: 415), e a repetição da frase “nós vamos todos morrer!” (*Ibidem*: 450), do comediante Lenny Bruce.

As possibilidades utópicas, desta maneira, acabam enfraquecidas. As personagens tentam manter a esperança ignorando os fatos, como quando Matt prefere não ter certeza do impacto de seu trabalho no mundo, ou como a vontade de Klara Sax e seus seguidores de transgredir ao pintar aviões B-52, sem pensar em quem está financiando o projeto. Tal sentimento pode ser observado também nas tentativas da Irmã Edgar de salvar as crianças do Bronx, em especial uma menina que vive sozinha no bairro, Esmeralda, mesmo sabendo que ela provavelmente não conseguirá mudar a situação de degradação na qual as crianças se encontram.

A morte violenta de Esmeralda faz com que Edgar entre em crise ao perceber que realmente não existe salvação para aquelas pessoas. Nos anos de 1990, o que resta para Edgar é a certeza de que a fé foi vencida: “Fico pensando se o nosso trabalho adianta pra alguma coisa. Não entendo como é que a última década do século parece pior que a primeira sob certos aspectos” (*Ibidem*: 718). Contudo, mesmo percebendo sua derrota, quando Edgar ouve o boato de que o rosto de Esmeralda apareceu em um outdoor no metrô, a Irmã insiste uma última vez, e ao chegar no local do milagre, lotado por transeuntes em clima de redenção, Edgar acredita ver o rosto da menina, embora fiquei claro na narrativa que ninguém nunca havia conseguido se aproximar dela, e portanto, ver bem o seu rosto, já que estava sempre fugindo ou escondida. O espetáculo dura mais alguns dias e Edgar se pergunta se em meio ao vazio de devoção ainda existe possibilidade de transgredir. A resposta não vem e ela decide que não há mais o que fazer além de morrer. Entretanto, nem assim a Irmã é poupada da ironia dos nossos tempos. A possibilidade utópica de ir para um lugar melhor depois de uma vida de devoção é aniquilada pela tecnologia:

Jorram joias de seus olhos e ela vê Deus. Não, espere aí, desculpe. O que ela vê é uma bomba soviética, a maior explosão da história, um dispositivo nuclear detonado acima do oceano Ártico em 1961, preservado no computador que ajudou a construí-lo, cinquenta e oito megatons (DELILLO, 1999:730).

A tecnologia não poupa Edgar. Quando o tempo e o espaço foram substituídos pela simultaneidade do ciberespaço, não é mais possível transgredir nem mesmo através da morte. A ansiedade do fim do século, causada, em grande medida, pela ameaça da tão desejada tecnologia, com suas bombas e a possibilidade de destruir o mundo, vence e acaba com as possibilidades utópicas e os sonhos das personagens. Por fim, o que resta é a indicação de que todas as respostas estão lá, no submundo das sociedades, esquecidas por uma época que não consegue mais estabelecer relações coerentes entre um passado, um presente e um futuro.

### Referências

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELILLO, Don. *Submundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- FUKUYAMA, Francis. *The End Of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Espaços de esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (Livro 1: O processo de produção do capital.)

---

<sup>i</sup> Cf. “Havia pessoas ali que não sabiam direito se estava mesmo trabalhando com armas. Estavam envolvidas em pesquisas exploratórias e não tinham informações precisas a respeito do que era feito com suas descobertas e simulações, os resultados a que chegavam por meio de experimentos ou estimativas.

---

Este é um dos temas subjacentes da área de sistemas, em que todos os trabalhos se articulam em níveis e pontos geográficos muito distantes das escrivatinhas e laboratórios dos pesquisadores” (DELILLO, 1999, p. 358).