

**SIGNOS SEM SENTIDO: MAL-ESTAR CONTEMPORÂNEO
EM *COSMÓPOLIS*, DE DON DELILLO**

Meaningless Signs: the contemporary malaise
in *Cosmopolis*, by Don DeLillo

Vera Bastazin¹
Ricardo Tiezzi²

RESUMO: Este artigo pretende fazer uma leitura da condição melancólica da personagem Eric Packer, do romance *Cosmópolis* (2003), de Don DeLillo. Sugerimos que as raízes dessa melancolia se encontram na sua incapacidade de apreensão dos signos. Em *Cosmópolis*, confluem os signos públicos – o colapso financeiro causado pela falta de lastro do dinheiro – com os signos privados: Packer é incapaz de acessar sentimentos internos. Há um circuito de afetos, para usar um conceito de Safatle (2021), que provoca curto-circuito. Na esteira de autores como Berardi (2012) e Eagleton (1998), presenciamos que *Cosmópolis* se apresenta como *locus* privilegiado do entrecruzamento entre bolhas econômicas e falta de sentido interior. Por fim, chegamos no diagnóstico de Kristeva (1989), pertinente na medida em que percebe a melancolia como perda da capacidade de simbolizar via linguagem alguma perda vital essencial.

PALAVRAS-CHAVE: Signos; Afetos; Melancolia; Economia.

ABSTRACT: This article aims to read the melancholic condition of the character Eric Packer, from Don DeLillo's novel *Cosmopolis* (2003). We suggest that the roots of this melancholy are found in his inability to grasp signs. In *Cosmopolis*, public signs – the financial collapse caused by the lack of money backing – converge with private signs: Packer is unable to access internal feelings. There is a circuit of affects, to use Safatle's concept (2021), that causes short-circuits. Following authors like Berardi (2012) and Eagleton (1998), we witness how *Cosmopolis* presents itself as a privileged *locus* of the intersection between economic bubbles and lack of

¹ Vera Bastazin é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e possui pós-doutorado em Literatura pela Universidade de Braga, Portugal. É docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, na PUC-SP, do qual participou da criação do Mestrado e Doutorado, e foi coordenadora em quatro gestões. Suas pesquisas situam-se, em especial, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase nas literaturas brasileira e portuguesa. É líder do Grupo de Pesquisa “Categorias da Narrativa”, inscrito no CNPq, desde 2008. Possui vários livros, ensaios, artigos e capítulos de livros publicados no Brasil e no exterior.

² Ricardo Tiezzi é doutorando do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP e mestre em Ciências da Religião pela mesma instituição. É membro do Grupo de Pesquisas “Categorias da Narrativa”, inscrito no CNPq. Professor de Roteiro e Produção Audiovisual na FAAP, é autor do romance *Objetos na Penumbra*.

inner meaning. Finally, we arrive at Kristeva's diagnosis (1989), pertinent in that it perceives melancholy as a loss of the ability to symbolize through language some essential vital loss.

KEY WORDS: Signs; Affects; Melancholia; Economy.

Um primeiro dado que se oferece à observação do leitor no livro *Cosmópolis*, de Don DeLillo, surge antes mesmo de a narrativa se iniciar. No Expediente, página na qual se apresentam os dados catalográficos, temos a indicação de que a obra foi concluída em 2003, cinco anos antes do colapso financeiro que atingiu os Estados Unidos e se espalhou pelo mundo. Ou seja, a temporalidade marcada pela trama do romance precede os fatos da realidade extra-textual que irão atingir o universo social e econômico alguns anos depois.

Cosmópolis é um romance cujo foco pontual é o de um especulador em meio a uma convulsão social ligada a causas econômicas. Esse núcleo dramático irá conferir a DeLillo uma crítica alimentada pela capacidade de projeção – ou mesmo antevisão – da obra artística. Tomando de empréstimo a fala do protagonista, Eric Packer: “como eu posso estar vendo coisas que ainda não aconteceram?” (DELILLO, 2003, p. 20).

É a partir desse panorama introdutório que levantamos a hipótese para este ensaio. Certas obras têm a acurada capacidade de detectar algum mal-estar social – o artista pressente o que está presente mesmo antes do fenômeno entrar em ebulição. No caso de *Cosmópolis*, esse mal-estar incide sobre a personagem como uma melancolia cujo principal sintoma é a perda de capacidade em apreender signos. Os signos públicos que o rodeiam entram em uma relação de confluência marcada por encontros e choques com os signos de sua experiência particular, fazendo com que Packer encarne um curto-circuito de afetos pessoais e afetos públicos.

Uma leitura sugestiva, nessa mesma linha da obra de arte antevendo fenômenos incipientes, nos interessa de perto porque traz ao debate o vínculo entre o mundo social e econômico e o mundo dos afetos – questão central em *Cosmópolis*. Em sua leitura do Fausto, de Goethe, Binswanger destaca o que a obra prenunciava: “uma leitura minuciosa de *Fausto* não nos deixa dúvida alguma de que Goethe diagnostica precisamente esse núcleo alquímico na economia moderna. É isso que confere à economia de hoje uma força de atração tão imensa que pouco a pouco suga todas as áreas da vida para seu vórtice” (2011, p. 62). O autor chama de alquimia a criação do papel moeda, presente na segunda parte do Fausto – ou seja, a possibilidade de fazer a riqueza surgir sem conexão com o esforço humano, valor monetário artificial gerador de distorções. Muitas delas atingem a subjetividade humana, como desorientação e perda do sentido da beleza. Ganhos econômicos geram perdas vitais, na sugestiva análise de Binswanger.

Goethe não precisaria, conforme defende o autor, de um dom profético especial. Ele simplesmente compreendeu a lógica interna da economia moderna, e assim previu como ela se desenvolveu e continuaria se desenvolvendo. “A alquimia submeteu cada vez mais a economia a seu próprio serviço” (BINSWANGER, 2011, p. 10).

Essa conclusão é particularmente interessante porque aponta para a futura – e nossa contemporânea – era do capital pós-industrial, do *cyber* capital gerando valores em telas de cristal líquido em desconexão com o trabalho humano e a vida social. Em outras palavras, o mundo representado em *Cosmópolis*, *locus* privilegiado para analisarmos como essa nova era das finanças se apossa de todo o tecido social e, especialmente, das subjetividades. O que *Cosmópolis* apresenta, em nossa hipótese, é uma melancolia provocada pela perda de sentido. Perda ligada à incapacidade do protagonista em entender o que está acontecendo. Essa desorientação tem dois vértices que se imbricam: Packer não consegue mais ler os rumos da economia nos gráficos e números que se apresentam diante de seus olhos, ao mesmo tempo em que perde acesso às suas próprias emoções. Há uma ligação necessária entre finanças e afetos – uma ruptura entre o mundo social do lado de fora da limusine do protagonista e a apatia que o invade. As janelas foscas do veículo o apartam da realidade e simbolizam uma perda: signos que perdem significado.

O SIGNO INSIGNIFICANTE

Em sua leitura de Proust, Deleuze (2003) defende que a unidade de *Em busca do tempo perdido* é o aprendizado dos signos. “Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados” (2003, p. 4). A jornada do narrador do livro se processa entre signos que se conectam e só adquirem pleno sentido no tempo. Aprender os signos é redescobrir o tempo, decifrar o seu sentido. Em sua topologia dos signos, Deleuze destaca os signos da arte. “A Arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido totalmente espiritual. A essência é exatamente essa unidade do signo e do sentido” (2003, p. 38-39). Tais signos acabam por iluminar os demais e conduzir ao tempo redescoberto, conferindo sentido à experiência.

Frente à multiplicidade de fenômenos vitais, o mesmo postulado da ideia de unidade – por meio da percepção de uma essência constitutiva – aparece na leitura que Ricoeur (2010) faz sobre *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. De acordo com o autor, a protagonista Clarissa é um duplo do suicida Septimus: “o mesmo horror a habita; mas, ao contrário de Septimus, ela o enfrentará, levada por um indestrutível amor à vida” (2010, p. 193). Clarissa

escapa da dissolução porque é capaz de encontrar instantes repletos de significado em sua sensibilidade, mesmo com o horror da falta de sentido sempre à espreita. Seu amor instintivo pela vida, ao fim, irá se revelar em um sinal, em uma breve epifania no cotidiano. Enquanto a recepção festiva anunciada ao longo do livro acontece, Clarissa percebe, pela perspectiva de seu quarto, uma velha senhora na casa em frente, abrindo as cortinas e indo se deitar tranquilamente. A personagem é tomada por um senso de paz e reconforto que, nas palavras de Ricoeur, “ajudará Clarissa a reunir o terror e o amor pela vida” (2010, p. 194).

Dois casos, duas leituras de obras que elaboram a busca por sentido. Mas, vale indagar: e quando o aprendizado dos signos falha? Em *Cosmópolis*, a falha tem mão dupla. De um lado, o próprio signo se comporta de forma aleatória, tornando-se impermeável ao seu deciframento. De outro, a inapreensão dos signos encontra um protagonista em permanente estado de alheamento, como se apartado da realidade e de si mesmo.

A jornada de Eric Packer – tal como a de Clarissa Dalloway – dura apenas um dia. Ela começa em uma manhã caótica após uma noite de insônia. A cidade está congestionada, prenunciando um colapso prestes a entrar em ebulição. Mas Packer segue alheio a tudo, enclausurado em sua limusine, seu cosmos particular, com as informações que chegam do mundo em suas telas com gráficos, estatísticas, notícias. Boa parte da narrativa se passa dentro do veículo, onde Packer recebe seus funcionários como a diretora financeira, o especialista em tecnologia e até uma improvável chefe de teoria. Destacaremos mais adiante alguns momentos determinantes dessa jornada, especialmente o que motiva Packer a enfrentar o caos: ele quer cortar o cabelo, em um salão do outro lado da cidade – uma vontade aparentemente aleatória, importante para nossa leitura do filme.

Eventualmente, o protagonista abandona sua limusine, em busca de algum arejamento. Nada em *Cosmópolis* é explicado com plena nitidez, estratégia narrativa que deixa uma ampla margem a ambiguidades e indefinições. De qualquer forma, podemos (pres)entir que Packer busca sentir, recobrar alguma emoção vital anestesiada. Em determinado momento, ele pede para tomar um choque elétrico e, em uma das cenas mais inquietantes do livro, ele comete um assassinato. Mas a ação é narrada sem qualquer carga de tensão apropriada. Há um nivelamento, uma espécie de achatamento em que o crime tem o mesmo peso de uma refeição, que equivale à revolta que eclode na cidade e que o financista ignora, por trás do vidro fosco de sua limusine. Tudo é contado em tom esmaecido, como se desidratado da sua real importância.

Ao fim da tarde, Packer consegue chegar ao barbeiro. Então ficamos sabendo se tratar do salão que o pai o levava quando criança. O que se anuncia, enfim, como algum tipo de sentido – uma redenção, um encontro

com traumas profundos, uma epifania – novamente é interdito, com o assunto se desviando para banalidades.

Assim como Clarissa, Packer também tem seu duplo: Benno Levin, um antigo funcionário demitido de sua empresa. O especulador ignorava sua existência até este dia decisivo. Os dois encerram a noite como dois desvalidos em um prédio abandonado, em um longo debate com Packer, de um lado, sempre buscando tatear algum sentido, e Benno, seu duplo, inventando sentidos desvairados.

Diferentemente de Clarissa, capaz de se deslumbrar com a vida e o instante, Packer parece sempre estagnado. Sua situação cria similaridades com o trânsito bloqueado e caótico da cidade. Sua presença sugere esvaziamento, seus sentimentos são opacos. *Flaneur* contemporâneo que, ao invés de andar pelas ruas em estado de curiosidade e descoberta, encontra-se confinado em sua limusine, fechado em seu cosmos particular feito de signos esvaziados e sem relevo.

“O carro agora se deslocava lentamente para a frente, e ele sentiu o toque de uma melancolia que parecia atravessar profundos vales de espaço para chegar até ele ali, no trânsito paralisado” (DELILLO, 2003, p. 45). O trecho revela a existência de uma inquietação distante. Durante toda a jornada do protagonista, essa perturbação é evasiva, fugidia. Na mesma sentença o narrador associa essa forma de melancolia com a situação da vida real. O carro parado como analogia de um espírito paralisado.

Como afirmamos anteriormente, a perturbação de Packer guarda relação próxima com o (des)aprendizado dos signos. Mais uma vez, signos sociais e pessoais se encontram. Em determinado momento, a diretora financeira de Packer comenta que a economia está agitada por causa de uma declaração do ministro. A agitação não se refere propriamente às palavras ditas, mas sim a uma pausa feita pelo ministro. Mais ainda, ela prossegue: as especulações se desdobram sobre a maneira como a autoridade financeira estava respirando durante uma entrevista. “De modo que toda a economia entra em convulsão, disse ela, porque o homem respirou” (DELILLO, 2003, p. 52).

Enquanto ouve os apontamentos de sua diretora, Packer realiza um exame médico dentro da limusine. Um dado biológico vai guardar relação íntima com o dado social. As especulações do financista costumam misturar números com natureza, gráficos com a própria existência. Em seu aprendizado dos signos, “havia números deslizando na horizontal e gráficos de barras subindo e descendo como bombas. Ele sabia que havia alguma coisa que ninguém tinha detectado, um padrão latente na própria natureza, um salto de linguagem pictórico que transcendia os modelos-padrão de análise técnica” (2003, p. 66-67).

Nessa busca por vislumbrar sentido, o signo ora se apresenta como insignificante – como o respirar do ministro – ora como deslizante, fugidio. Os signos não apresentam mais estabilidade, estão descolados de referentes sólidos. Packer vai continuar especulando contra a moeda chinesa, em mais um notável amálgama entre o econômico e o pessoal, pois os mesmos signos que agora lhe escapam nos padrões gráficos são a forma de emoção extrema que ele busca, um risco de perder toda a fortuna que soa como libertação.

Segundo o diagnóstico médico, a próstata de Packer é *assimétrica*. O protagonista se torna vinculado a essa palavra e ao seu significado. Ele vai associar a condição da sua próstata às flutuações da moeda que ele não consegue mais assimilar, pois ambas são assimétricas.

Ele gostava de correr atrás de respostas para perguntas difíceis. Era esse o seu método, para conseguir dominar ideias e pessoas. Mas havia algo na ideia de assimetria. Era uma coisa curiosa no mundo exterior ao corpo, uma contraforça que se opunha ao equilíbrio e à tranquilidade, a pequena torcedura enigmática, subatômica, que desencadeava a criação. E também a palavra em si, serpentina, ligeiramente fora de esquadro, com aquela letra adicional que muda tudo. Mas quando ele retirava a palavra de seu registro cosmológico e a aplicava ao organismo de um mamífero de sexo masculino, o seu organismo, começava a sentir-se pálido e assustado. Sentia certa reverência perversa para com a palavra. Medo, distanciamento (DELILLO, 2003, p. 56).

Destacamos o parágrafo acima porque ele atinge o centro da nossa análise. Começando pelo final, a dicotomia entre medo e distanciamento. Packer talvez se distancie porque teme. O cuidado com o “talvez” é porque não se trata, aqui, de uma análise psicanalítica da personagem. É sim de entender, na própria tessitura da obra, como afetos privados estão vinculados a afetos públicos. Esse vínculo encarna em Packer de uma maneira bastante particular, como uma espécie de vórtice. Nele, vemos o drama pessoal, cuja sintomatologia inclui apatia, senso de vazio, isolamento, frágeis vínculos sociais – como a própria personagem intui, uma melancolia difusa. Simultaneamente, do lado de fora de sua reluzente limusine branca, um mundo social onde o dinheiro se converteu em pura abstração. Tudo opera sob a égide das flutuações do mercado, uma realidade simbolizada em gráficos, números, dados, estatísticas e notícias vertiginosas deslizando por painéis em prédios envidraçados, expressando falta de clareza e provocando desorientação.

Em nossa proposta de leitura, seguimos destacando – a partir do que o livro expressa e sugere – que são dois lados da mesma moeda, para usar um clichê apropriado ao espírito da obra. A melancolia de Packer carrega um aspecto público, seu alheamento da vida social. Tal afastamento, simultaneamente, o distancia das próprias emoções, cada vez mais efêmeras.

Há uma homologia, uma correspondência essencial entre o esvaziamento do protagonista e uma sociedade amortecida, cujos anseios por transformação parecem ecoar em uma câmara vazia. Trata-se de uma relação dinâmica, como proposta por Candido (2014, p. 13-18), em que a dimensão social não é a causa nem o significado da obra, mas um fator estético intrínseco a ela. A representação em *Cosmópolis* sugere volatilidade, abstração, falta de sentido, desidratação da experiência vital. Os mesmos conceitos que serviriam para descrever uma realidade social de hipotecas, financiamentos e aportes que simplesmente se desmancham no ar.

Para seguir com esse pensamento, precisamos entender os fundamentos dessa nova economia, de nomes diversos como *capitalismo multinacional*, *tecnológico*, *sociedade do espetáculo* ou *da imagem*, *sociedade do consumo* ou, ainda, *pós-industrial*. Em seguida, tentaremos compreender suas relações com os afetos privados – não incidentais, mas essenciais. Assim, por fim, podemos ter um diagnóstico literário de uma experiência de mal-estar profundamente entranhada na obra.

MERCÚRIO E SATURNO

Um dos momentos de reflexão propostos em *Cosmópolis* acontece no capítulo em que Packer recebe em sua limusine a sua chefe de teoria, Vija Kinski. Durante a conversa, ela observa: “o dinheiro perdeu sua qualidade narrativa, tal como aconteceu com a pintura antes” (DELILLO, 2003, p. 79). A análise acurada se refere a essa nova qualidade do capital: sem lastro, puramente abstrata, desvinculada do trabalho e da produção. Ela interroga Packer sobre seu gasto de 104 milhões de dólares. Ele não comprou nada de concreto, nenhuma aquisição realmente importante. Packer gastou pelo número em si – o gasto se justifica por si mesmo, uma atividade que não almeja outra coisa senão existir de forma autônoma, sem finalidade nem propósito.

Kinski vai mais longe, sugerindo a conexão entre a atividade econômica enclausurada em si mesma e a perda dos referentes na arte. Packer ouve o compositor minimalista Erik Satie em seu elevador particular; ele quer adquirir um quadro do pintor expressionista abstrato Mark Rothko, desde que consiga comprar a capela inteira onde a obra está exposta; um rapper morre naquele dia e seu funeral se torna parte do caos que toma conta

da cidade. Kinski intui, portanto, que por trás da hipótese do fim das narrativas repousa um vínculo entre um capital que agora orbita desconectado das coisas reais e um fenômeno da linguagem, quando o signo perde contato com seu referente.

Terry Eagleton, em sua crítica ao panorama pós-moderno e às leituras pós-estruturalistas, sugere uma associação semelhante à da personagem ficcional, quando acusa esse panorama de ter lançado:

o significante por meios que levaram os autocratas a agarrarem-se às suas certezas banais, e ao fazê-lo viu-se a si próprio imitando uma sociedade fundamentada na ficção do crédito, em que se desova dinheiro tão certo quanto signos geram signos. Nem os financistas nem os semiólogos têm grandes simpatias pelos referentes materiais. (1998, p. 30)

Sob esse ponto de vista, flutuações de ações e deslizamentos dos signos são partes do mesmo fenômeno. Na perspectiva econômica, talvez o início do fenômeno tenha sido a impressão do papel-moeda, como na leitura de Fausto por Binswanger já mencionada. Mas há um acontecimento mais próximo a nós tido como decisivo, talvez o ato inaugural da era do *cyber capital*. Trata-se do fim do acordo de Bretton Woods, ocorrida durante a presidência de Nixon nos EUA, em 1972, quando o dólar deixou de ser lastreado pelo padrão-ouro. Segundo Tonelo (2021), inicia-se então uma curva ascendente de desregulamentação e câmbios flutuantes cujo ápice será o colapso de 2008. “O capital *hiperexplora*, mas não consegue investir, o que leva um montante de capital ao setor financeiro e promove inevitáveis bolhas” (2021, p. 83, grifo no original). O colapso foi o estouro de uma enorme bolha circulando o vazio: hipotecas imobiliárias avaliadas artificialmente que geraram empréstimos sem lastro que geraram alavancagens em bancos de investimento. Uma enorme euforia econômica erguida sobre nada. Capital sem realidade, desmaterializado.

Crítico incisivo das relações entre linguagem e sociedade, Berardi (2012) argumenta que a linguagem foi capturada pela lógica das finanças digitais. Também para ele, a separação do signo de seu referente é causada pela perda do dinheiro de seu lastro com a realidade social. Assim, o signo perde seu lastro fixo e se torna autônomo, aleatório e indeterminado. Berardi aponta para o vínculo íntimo entre signos desconectados de referentes e circulação financeira desconectada da vida social:

Os signos são dominados pela finança quando a função financeira (a acumulação de valor através da circulação semiótica) anula o lado instintivo da enunciação, para que o

enunciado seja compatível com os formatos financeiros digitais. A produção de sentido e de valor toma a forma de partenogênese: os signos produzem signos sem passar pela carne. O valor monetário produz mais valor monetário sem se realizar primeiro através da produção material de bens (BERARDI, 2012, p. 17-18, tradução nossa)³

Assim, voltamos ao encontro entre Packer e sua chefe de teoria. A percepção de críticos como Berardi e Eagleton ganha uma espécie de versão imagética no livro, quando, no instante em que a revolta eclode nas ruas, as personagens estão cerradas na limusine. O vidro fosco da janela do veículo separa o lado de dentro – Packer e Kinski diante de seus painéis com signos do mercado econômico – e rostos irados que se comprimem contra o vidro do lado de fora. A limusine começa a ser atacada e sua brancura é maculada com sangue e pichações como forma de questionamento e repúdio ao símbolo do esvaziamento do capital.

A despeito da intuição de Kinski sobre o estado de coisas que eles estão vivendo – naquele dia e naquele exato momento – frequentemente suas divagações são interrompidas com o bordão “não entendo nada disso”. A cena revela uma desconexão fundamental: a personagem tem uma explicação teórica para o que ocorre, ao mesmo tempo em que ela e Packer parecem ausentes do acontecimento. Como se a teoria descrevesse de forma distante e desconectada o que acontece imediatamente ao redor da especialista. Daí o desentendimento fundamental: o signo novamente sem lastro. A revolta, do lado de fora, não encontra significado do lado de dentro, porque passa a ser vista de forma esmaecida e apartada. Há uma separação entre os afetos individuais do lado de dentro e o corpo social, do lado de fora. Packer chega a observar que o fenômeno social parece fazer mais sentido quando aparece nas suas telas internas.

Neste desencontro, a cena revela um choque entre símbolos. A melancolia foi relacionada, no pensamento medieval, resgatando cosmogonias da antiguidade tardia, a Saturno, planeta do espírito e do pensamento. E a melancolia particular de Packer tem raízes no planeta Mercúrio, deus do comércio e da alquimia, ambos ligados no Fausto por promoverem a mágica capaz de expandir riqueza indefinidamente. Desse

³ No original: “signs fall under the domination of finance when the financial function (the accumulation of value through semiotic circulation) cancels the instinctual side of enunciation, so that what is enunciated may be compatible with digital-financial formats. The production of meaning and of value takes the form of parthenogenesis: signs produce signs without any longer passing through the flesh. Monetary value produces more monetary value without being first realized through the material production of goods”.

encontro de astros resultam ganhos financeiros e perdas afetivas. A euforia pelas subidas das ações esconde um sentimento de vazio, prenúncio da queda inevitável.

DESAFETOS PÚBLICOS, AFETOS PRIVADOS

Cosmópolis nos encaminha para uma articulação entre afetos e corpo social. A hipótese defendida por Safatle (2021), postula que sociedades são compostas por circuitos de afetos. Nossos desejos são parte de um campo maior, desejos nos quais estamos implicados. A política é feita dos afetos sociais; os afetos particulares não são desvinculados dos afetos públicos. Assim, “compreender o poder é uma questão de compreender seus modos de construção de corpos políticos, seus circuitos de afetos com regimes extensivos de implicação, assim como compreender o modelo de individualização que tais corpos produzem, a forma como ele nos implica” (SAFATLE, 2021, p. 15).

Essa hipótese nos permite vislumbrar o vínculo necessário entre a apatia do protagonista de *Cosmópolis* em sua limusine diante do grito de revolta abafado, do lado de fora. Retomaremos a questão mais adiante; por agora, vale destacar que, sugestivamente, um dos objetos de avaliação do filósofo para esclarecer o circuito dos afetos é a narrativa de *Cosmópolis*. Safatle entende na chefe de teoria de Packer um elogio à perda da qualidade narrativa do dinheiro. Ela seria a moral dos financistas, o valor a ser perseguido, a justificativa de Packer e Kinski em pairarem acima da voz social. Dessa perspectiva, o diagnóstico ao protagonista é inapelável. “Há afetos que só o capitalismo produz e é deles que o sistema econômico tira sua força, como esse gozo do cálculo enquanto forma de domínio, da equivalência enquanto controle que aprendemos ouvindo nossa ‘chefe de teoria’” (SAFATLE, 2021, p. 134). O diagnóstico é dirigido ao financista como representante supremo dos desejos patrocinados pelo fluxo de capital. Também nossos corpos, argumenta o filósofo, perderam qualidade narrativa, foram achatados de suas potências de sentido, para que figuras como Packer pudessem gozar de sua soberania simulada, “como se fosse possível transformar a pulsão de morte em fluxo financeiro desimpedido” (2021, p. 134).

Em nossa leitura, esta sombra da pulsão de morte vai nos conduzir a outro diagnóstico, possivelmente menos rígido, pois enxergará Packer como algoz e vítima da perda de significado. Imaginamos haver algo mais por trás dessa pulsão de morte, expressa na narrativa pela busca da personagem em sentir dor e, ao final, praticamente abdicar da luta pela própria vida diante do seu duplo Benno. Há um silêncio nas falas e atitudes de Packer ao qual

gostaríamos de dar voz, pois partimos da premissa de que a própria obra nos deixa vislumbrar um lamento sufocado e oculto no silêncio.

No livro, a sombra do processo social se projeta no protagonista. Melhor dizendo: sua sombra é o processo social, pois a melancolia da personagem é a confluência de afetos privados e desafetos públicos. Tal relação simbiótica entre drama particular e ambiente social é sugerida por Berardi, abrindo uma trilha para a compreensão da personagem que nos será decisiva posteriormente: “A relação entre o organismo e o ambiente é perturbada pela aceleração da infoestimulação na infosfera, pela inflação semiótica e pela saturação da atenção e da esfera sensível consciente da subjetividade” (2012, p. 150). O parecer crítico aponta um sintoma presente em *Cosmópolis*, sugerindo uma subjetividade sufocada pelo excesso de signos e sua incapacidade de apreensão. Concordamos com Berardi quando ele afirma que a “a arte registra e detecta esta dissonância, ao mesmo tempo que cria as condições estéticas para a percepção de expressão de novos modos de devir” (2012, p. 150, as traduções são nossas).⁴

Nosso pensamento se encaminha então para a relação causal entre a melancolia de Packer e a incapacidade de aprendizado dos signos. Esse desaprendizado resulta de uma teia complexa. De um lado, a própria instabilidade do signo em um mundo no qual as finanças perderam conexão com a realidade, e os signos perderam contato com o referente. De outro, a própria desconexão do protagonista com sua interioridade. Via de mão dupla: o protagonista perde tónus e com isso regride sua habilidade de leitura dos padrões; cerrado em sua limusine, Packer só consegue ver de forma embaçada um mundo social do lado de fora se desmanchando por conta da bolha financeira, feita do vazio que ele mesmo criou. Em cada cruzamento que seu carro atravessa, Packer se encontra na encruzilhada entre o humano que aspira sentir e o financista que esvazia tudo ao redor. Para desembaraçar essa teia, contaremos com o trabalho de Kristeva (1989).

Antes, uma última palavra sobre a pertinência de uma obra com características pós-modernas, como a literatura de DeLillo, em revelar e resvalar em nervos sensíveis subjetivos e sociais. Devido ao seu aspecto intrinsecamente ambíguo, o pós-moderno tende a provocar uma batalha de trincheiras. Para pensadores como Baudrillard (1991), essa nova postura nada mais é que uma máquina auto-referente incapaz de provocar pensamento sobre a realidade. Assim, “todo o sistema perde a força da gravidade, ele

⁴ No original: “The relation between the organism and the environment is disturbed by the acceleration of infoestímulo into the infosphere, by semiotic inflation, and by the saturation of attention and the conscious sensitive sphere of subjectivity”; “Art is recording and detecting this dissonance, as it simultaneously creates the aesthetic conditions for the perception and expression of new models of becoming”.

próprio não é mais que um gigantesco simulacro – não irreal, mas simulacro, isto é, nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (1991, p. 13). No mesmo sentido, a crítica de Eagleton aponta para um inevitável esvaziamento do discurso pós-moderno, “capaz de desmascarar as mais solenes declarações como simples jogos desordenados de signos [...] tão daninha quanto uma carga de tiros de festim” (2006, p. 217-218).

Em contraposição, a teórica e crítica literária canadense Linda Hutcheon (1991) considera que o pós-moderno não é a negação da crítica, mas uma outra forma de crítica. Uma de suas observações sobre o pós-moderno relata, indiretamente, mas com propriedade, o incômodo do espectador diante de *Cosmópolis*: “Dependendo da constituição de nosso temperamento, seremos seduzidos por sua estimulante provocação ou perturbados por sua frustrante ausência de resolução” (1991, p. 12).

Adotamos a postura de Jameson quando elogia o *Ragtime*, de Doctorow, capaz de “elaborar sua obra através da própria lógica do pós-moderno, que é, em si mesma, a marca e o sintoma do seu dilema” (1996, p. 51). Um fecundo paradoxo também inscrito no núcleo de *Cosmópolis*, com sua narrativa esvaziada capaz de nos dizer algo sobre o vazio. Narrativa sobre o esvaziamento das narrativas, apta a tocar no nervo oculto dos afetos contemporâneos sem lastro. “Alguma outra coisa parece emergir dos textos pós-modernos mais fortes, ou seja, o sentido em que, além de toda temática ou conteúdo, as obras parecem de algum modo penetrar na rede dos processos reprodutivos, e assim nos oferecer um vislumbre do sublime pós-moderno” (JAMESON, 1996, p. 63).

O que Jameson chama de sublime no contexto pós-moderno é a capacidade de identificar no sintoma da linguagem algo revelador da lógica mais profunda da situação social contemporânea. Esse sublime pode ser teorizado por detrás da vaga e ameaçadora presença de um capital desconectado de qualquer vínculo, que paira no ar e penetra como poeira pelas frestas das mais diversas áreas da vida em comum. Dentro dessa névoa sinistra, de paralisia dialética, se encontra um ângulo crítico e formas de análise.

PATHOS APÁTICO

Se nas origens o *pathos* dominava o palco grego – a própria palavra *caráter* trazia em si o sentido de uma marca ou carimbo muitas vezes expressos nos próprios nomes das personagens (Clitemnestra, por exemplo, significa misteriosa, e na primeira parte da *Orestia* ela nada mais faz além de

ludibriar e iludir) – agora, ao final de uma longa jornada por mais de 3 mil anos de dramaturgia ocidental, a personagem chega cansada e esvaziada, como a-pathos, apatia, ausência de interioridade e motivações bem constituídas. Assim, Packer se confirma como um representante do “esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna” (JAMESON, 1996, p. 37).

Pellegrini observa que:

temas como solidão, perplexidade, alienação ou desespero, o móvel a dirigir a ação das personagens românticas, realistas e modernas, se não desaparecem, vão cedendo passagem à apatia, à anomia, à indiferença ou impotência absoluta em relação à realidade circundante, que não se pretende mais enfrentar ou transformar (2003, p. 32)

Os sintomas de apatia, anomia, indiferença, bem como alheamento em relação à realidade estão presentes em Packer. A janela de entrada para sua sensibilidade abafada aparece logo nas primeiras páginas do livro. Packer vem de mais uma noite de insônia, e a associação entre poesia e dinheiro aparece desde logo com a personagem lendo poemas no quarto rotativo do último andar do seu tríplice. Nesta imagem, a crise é desde logo anunciada. O narrador se aproxima do protagonista em termos como “tranquilidade sem lua”, “turbilhão de identidades inquietas”, “tensas espirais interiores” (DELILLO, 2003, p. 13-14). O relato sugere lentidão, falta de tônus, emulando o esvaziamento que se apossa da personagem. “Cada ato por ele realizado era auto-assombrado e sintético. O pensamento mais pálido arrastava uma sombra ansiosa” (DELILLO, 2003, p. 14). Termos como “sintético” sugerem associações entre subjetividade e artificialidade, sempre na chave da relação entre mundo interior e realidade feita de bens materiais. A limusine de Packer é “grande como uma metástase” (DELILLO, 2003, p. 18).

O protagonista presente sua situação existencial quando o narrador nos conta que ele “sentia-se desconfiado, sonolento, insubstancial” (DELILLO, 2003, p. 18). Seria uma maneira apropriada de iniciar um processo analítico, o que nos leva à interrogação do sentido dessa melancolia difusa e sem forma. O senso de inquietação se torna ainda mais agudo quando a meta da personagem se apresenta. Um objetivo em princípio aleatório, vontade advinda de um desejo vago. “Ele não sabia o que queria. Então descobriu. Queria cortar o cabelo” (DELILLO, 2003, p. 15). O *telos* que a personagem irá perseguir em sua longa jornada por um dia caótico se apresenta assim, seco, um tanto arbitrário, desidratado, como se sua importância brotasse do vácuo.

Ao longo do relato, o chefe de segurança de Packer insiste na prudência de deixar o corte de cabelo para outro dia, visto que ameaças surgem junto com a turbulência social, e talvez contra o próprio patrão. Ou, ao menos, que esse corte seja em qualquer outra barbearia. Sem revelar qualquer motivo razoável, Packer quer uma barbearia específica do outro lado da cidade. Ele parece buscar alguma autenticidade, um salão antigo com cadeira giratória, enquanto em sua limusine o único objeto que gira é uma minicâmera.

As primeiras páginas nos importam porque fornecem um quadro geral, uma espécie de diagnóstico literário apurado da situação existencial de Packer. Crise que anuncia desorientação e sentidos amortecidos. Durante todo o relato, a narrativa será ela própria esvaziada, construída sobre frases curtas e elípticas, diálogos cheios de lacunas, provocando permanente sensação de incompletude. As sentenças almejam associações entre sentimentos vazios e o mercado financeiro abstrato, como nos exemplos apresentados anteriormente. Pelas páginas de *Cosmópolis*, detecta-se a presença do apagamento dos signos. Signos do mundo financeiro, que se comportam sem previsibilidade e geram o caos. Signos afetivos, pertencentes a uma experiência vital esmaecida e ensimesmada, como se desconectada do essencial.

Para chegarmos mais próximo da melancolia de Packer, recorremos ao estudo de Kristeva (1989), destacando momentos ou aspectos do livro que dialogam com características da melancolia sugeridas pela autora.

Kristeva nos convoca a escutar a fala do deprimido. Uma fala emperrada, feita de sintagmas que não chegam a se formular. “Escutem de novo, por alguns instantes, a palavra depressiva, repetitiva e monótona, ou então esvaziada de sentido [...] vocês constatarão que o sentido do melancólico parece... arbitrário” (1989, p. 46-47). A observação descreve com exatidão a fala de Packer. Suas falas soam inexpressivas, diálogos moucos como se o protagonista os lançasse na atmosfera, em desconexão com seus interlocutores. Palavras parecem omitidas, sugerindo lacunas de pensamento ou então pensamentos vagos, indeterminados e aparentemente aleatórios.

Nos termos de Kristeva, um dos sintomas da melancolia, é a “recusa do significante” (1989, p. 42). O paciente perde a capacidade de simbolizar. Em *Cosmópolis*, chamamos o sintoma de inapreensão dos signos, em contraposição ao aprendizado dos signos proposto por Deleuze (2003). A pulsão vital se transfere para os sinais gráficos do mercado financeiro – “aqui estava o pulso da biosfera” (DELILLO, 2003, p. 31), como defende Packer. Toda a sua realidade é o seu cosmos particular na limusine, mundo autosuficiente e limitante. Sentimentos e sentidos são gráficos e linhas na tela, estatísticas e prognósticos. “Na verdade, os dados eram coisas que

tinham alma, que reluziam, um aspecto dinâmico do processo vital” (2003, p. 31).

Os signos da tela perdem vitalidade quando a moeda não se comporta como Packer espera. O colapso se anuncia, os dados econômicos se tornam arbitrários e assimétricos. Em outro momento da jornada do protagonista, encontramos mais uma associação sugestiva entre o mundo das finanças e o mundo da poesia, lugar onde Packer, quem sabe, tente resgatar algum sentido perdido. Ele está em uma livraria, junto às estantes de poesia, e o narrador nos revela seu hábito de esquadrihar poemas curtos em busca de insinuações. Eis que “seus sentimentos pareciam flutuar no espaço em branco em torno das linhas” (DELILLO, 2003, p. 69). Um sentido de ausência é sugerido pela descrição, como um inacabamento perdido entre o sentido do verso e o espaço vazio da página. A cena sugere um momento de recolhimento, uma espécie de busca no esvaziamento, no entanto logo interrompida pelo caos do lado de fora. A leitura é atrapalhada por buzinas e pelo “lamento elétrico dos veículos de emergência” (2003, p. 69).

Assim, a saga de um dia segue promovendo modulações entre a perda do referente monetário e a perda de referentes afetivos. Há um deslize, uma lacuna entre significantes e significados. Como observa Kristeva a propósito do melancólico, há a presença desse apagamento dos signos. O diagnóstico é de assimbolia, perda da capacidade de se relacionar com os símbolos, tendo como efeito uma desvitalização geral. “No nível do signo, a clivagem separa o significante tanto do referente quanto das inscrições pulsionais (semióticas) e desvaloriza todos os três” (KRISTEVA, 1989, p. 50). Em nosso entendimento, essa é uma hipótese precisa sobre o que se passa com o protagonista de *Cosmópolis*.

Packer desliza pela cidade, mas seu trajeto é interrompido insistentemente. Um *flaneur* motorizado preso em um engarrafamento. Seus gestos e seu semblante revelam pouco. Junto com essa desvitalização, aqui e ali, inscreve-se a busca por alguma emoção genuína, ainda que seja tomar um choque elétrico ou se expor a riscos de atentados.

Eis que, enfim, Packer chega ao barbeiro, no início da noite. Por um instante, sentimentos traumáticos ameaçam vir à tona. O barbeiro é um velho conhecido, a figura arquetípica do senhor afetuoso de bigodes. Eles falam do pai de Packer, morto quando ele era apenas um garoto. Packer sinaliza algum tipo de emoção contida, alguma revelação de um turbulento mundo interior. Mas, como tudo o mais na economia narrativa do relato, o sentimento é abafado. A conversa logo descamba para carros, corridas de táxi, técnicas ao volante. A bondade do barbeiro parece dar lugar a uma atitude mais pragmática e ríspida sobra armas de fogo para proteção.

Chegamos aqui a um momento nevrálgico, decisivo para nossa proposta de relacionar o estado de espírito do protagonista a um

desaprendizado dos signos. Kristeva propõe a relação entre a melancolia e o signo (1989, p. 47), ao sugerir que a linguagem se inicia por uma denegação da perda. Os signos são uma recuperação de perdas vitais, como se a linguagem intentasse resgatar a perda de um pai ou mãe, por exemplo. A autora usa esse exemplo, e o mantemos porque a ausência do pai se faz presente na barbearia, quase ao final da saga de um dia. Depois disso, a propósito, o protagonista descamba para uma jornada auto-destrutiva. No caso do deprimido, segundo Kristeva, acontece a recusa dessa troca simbólica. Há uma fixação obsessiva e dolorosa no objeto da perda e, como acontece a negação da substituição dessa perda pela simbolização, a linguagem fica então comprometida. Sugere-se um estado de suspensão cujo sinal mais imediato é a incapacidade de lidar com os signos. No caso do livro, cortar o cabelo é ao mesmo tempo uma vontade algo aleatória e a tentativa de simbolizar uma perda. O ápice de analogias propostas durante toda a narrativa, como o olhar flutuante que se inscreve entre o sentido das palavras e o branco da página ou a tentativa de compreender gráficos no interior da limusine enquanto se ignora os sinais da realidade do lado de fora. Não se trata de um vácuo absoluto, mas de um não lugar, um achatamento da experiência vital que se revela em desconfiguração sêmica generalizada.

Esse não lugar de aflição ao protagonista, esvaziado de afetos e pulsões, é muito apropriadamente localizado por Kristeva:

Os substratos semióticos [...] subjacentes aos signos linguísticos são recusados, e o valor intrapsíquico destes últimos, de fazer sentido para o sujeito, em consequência, é aniquilado. O resultado disso é que as lembranças traumáticas (a perda de um parente querido na infância, um golpe mais recente) não são recalçados, mas constantemente evocados [...]. De tal forma que essa evocação, essa representação do recalçado, não chega a uma elaboração simbólica da perda, pois os signos são inaptos para captar as inscrições primárias intrapsíquicas da perda e para liquidá-la por essa mesma elaboração: pelo contrário, eles se repetem, impotentes (1989, p. 50)

A jornada de Packer é uma jornada de evocação e recusa, enquanto signos sociais desabam junto com signos afetivos. Uma das palavras-chave invocadas é assimetria, um deslizamento entre o significante e o seu sentido, instalando no protagonista “uma tristeza fundamental e de uma linguagem artificial, inacreditável, cortada desse fundo doloroso ao qual nenhuma significante tem acesso” (KRISTEVA, 1989, p. 47). Como antecipamos, tal tristeza entrega Packer à morte – no encontro com seu duplo Benno falta a ele

o ânimo pela vida. Packer compra o jogo de acusações e se identifica com Benno, como dois perdidos em uma noite de signos sujos e esfarrapados. Como tudo em *Cosmópolis*, até a morte aparece arbitrária e inconsequente. Até o último instante a personagem soa indiferente e anestesiada, atitude que contamina todo o relato. Na ótica de Kristeva (1989, p. 152), como o melancólico abstrai ou esmaece o significado de tudo, não seria diferente com a morte. Mesmo a morte não é plenamente significada.

Assim termina a jornada de Packer. Caminhamos junto com ele tentando propor um sentido em uma narrativa que continuamente nos desafia com a falta de sentido. *Cosmópolis* se apresenta, a nosso ver, como uma acurada trama que, simultaneamente, emula o estado de espírito do protagonista – esvaziado, esmaecido, fugidio, lacunar –, mas deixa, também, entrever potências silenciosas que se ocultam nas suas entrelinhas.

Nesse artigo, tentamos jogar luz nessas entrelinhas e, em nossa perspectiva, encontramos uma inapreensão dos signos. Uma incapacidade de decifrá-los porque os signos estão emperrados nesse cruzamento sem saída; afinal, a grande cidade permanece paralisada ao logo da narrativa. Em uma certa avenida, os afetos públicos estão desorientados, todo valor se perdeu; em outra, estão os afetos privados, desprovidos da capacidade de decifrar os signos. Nesse cruzamento de impactos, encontra-se Packer, melancólico, entre signos sem sentido, sem saber, ou mesmo, sem ter para onde ir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERARDI, Franco “Bifo”. *The uprising: on poetry and finance*. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

COSMÓPOLIS. Direção e Roteiro: David Cronenberg. EUA, 2012. Baseado em DeLillo, Don. *Cosmópolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

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

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: JOHNSON, Randal et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção (v.2)*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

TONELO, Iuri. *No entanto ela se move: a crise de 2008 e a nova dinâmica do capitalismo*. São Paulo: Boitempo, 2021.

Data de recebimento: 17 jun. 2023.

Data da aprovação: 31 jul. 2023.