

Relações entre Literatura e História em *Falling Man*, de Don DeLillo

Márcia Corrêa de Oliveira Mariano*

Resumo: Debates referentes aos atentados terroristas perpetrados nos Estados Unidos e ao que eles representaram para a América e o mundo em geral, não poderiam deixar de ser trazidos à baila pela arte. Esses ataques originaram diversas manifestações artísticas buscando não apenas explicações para a tragédia, mas também tentando reavaliar os acontecimentos, por meio de inserções históricas. Este trabalho tem como objetivo levantar questões acerca da relação entre Literatura e História, de acordo com alguns teóricos e críticos e do resgate do passado histórico, por meio da observação de alguns exemplos dentro do romance *Falling Man*, que aborda os eventos de 11 de setembro de 2001, lançando luz sobre o papel que a Literatura exerce na contemporaneidade, ampliando nossa consciência crítica como leitores.

Palavras-chave: Literatura e História; 11 de setembro; Don DeLillo

Abstract: Debates regarding the terrorist attacks in the United States and what they represented to America and the world in general, could not be forgotten by art. These attacks have originated a wide range of artistic manifestations which have not only searched for plausible explanations for the tragedy, but also tried to review the events through historical approaches. This paper aims at raising questions about the relationship between literature and history, according to some theorists and critics and

* Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Câmpus de São José do Rio Preto. Mestre e doutoranda em Letras, em Teoria da Literatura, pela mesma instituição.

the review of the historical past, through the analysis of examples in the novel *Falling Man*, which covers the events of September 11, 2001, shedding light on the role that literature plays in the contemporary world, expanding our consciousness as critical readers.

Keywords: Literature and History; September 11; Don DeLillo

1. Literatura e História: olhares acerca de um diálogo possível

A relação entre Literatura e História tem suscitado vários debates entre teóricos e historiadores, tais como Linda Hutcheon, Edward Hallet Carr, Peter Burke, Nicolau Sevcenko, entre outros. Costumava-se atribuir à primeira a função de criar ou recriar um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades factuais da segunda, ou seja, à Literatura caberia inventar acontecimentos e à História relatar dados concretos, empiricamente verificáveis.

Da distinção do campo de atuação e da existência de inter-relações de ambos os domínios surgiram muitos estudos sobre o tema, acentuando-se as semelhanças entre Literatura e História, devido à fragilidade da fronteira entre esses dois instrumentos de conhecimento do homem e do mundo.

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

de qualquer verdade objetiva), ambas são construtos linguísticos e não são transparentes em termos de linguagem e estrutura, sendo igualmente intertextuais.

Por sua vez, Hayden White (1994) afirma que a História poderia ser considerada uma forma de ficção, assim como o romance uma forma de representação histórica. Segundo o autor,

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

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

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

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

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

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

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

determinada, vinculada a dos seus autores e à sociedade em que vivem.

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

Sendo assim, os fatos não falam por si, mas apenas quando o historiador os aborda, decidindo, portanto, quais os fatos a serem selecionados e em que ordem e contexto.

Em consonância com essas acepções, Hutcheon (1991) defende que, na ficção pós-moderna, o realismo documentado depara-se com a problematização do referente e é neste debate que as questões de representação e suas políticas entram. Todos os “acontecimentos” do passado (que não têm sentido em si mesmos) são potencialmente “fatos” históricos (recebendo um sentido), mas os que realmente tornam-se fatos são os selecionados para serem narrados.

Assim, quem narra um evento constrói a sua “verdade”, selecionando os aspectos considerados relevantes, dando um significado particular aos acontecimentos.

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

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

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

Caberia ao leitor, então, preencher as lacunas deixadas pela História, interpretando e dando significado aos fatos que foram narrados. Ora, o mesmo se aplica aos leitores de ficção, ao completarem as lacunas deixadas nos textos por meio da imaginação e diferentes pontos de vista. Historiadores e escritores passariam a desempenhar o mesmo papel, ou seja, o de selecionadores e formadores de opinião, devido ao caráter parcial de seus discursos.

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

nenhum documento pode nos dizer mais do que aquilo que o autor pensava – o que ele pensava que havia acontecido, o que devia acontecer ou o que aconteceria, ou talvez apenas o que ele queria que os outros pensassem que ele pensava, ou mesmo apenas o que ele próprio pensava pensar. Nada disso significa alguma coisa, até que o historiador trabalhe sobre esse material e decifre-o. Os fatos, mesmo se encontra-

dos em documentos, ou não, ainda têm de ser processados pelo historiador antes que se possa fazer qualquer uso deles [...]. (CARR, 1994, p. 52).

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

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

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

uma época passem da potencialidade ao ato. (1989, p. 113-115, grifo da autora).

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

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

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

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

compreensão não só dos fatos, mas também da mentalidade de uma determinada época.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Segundo Linda Hutcheon (1991),

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

Ao reinserir o contexto histórico com uma nova roupagem, a pós-modernidade considera que não existe apenas uma única "verdade" e sim várias verdades, no plural.

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

Quanto ao romance pós-moderno, Hutcheon afirma que uma obra literária já não pode ser considerada original, pois qualquer texto só obtém sentido e importância enquanto parte de discursos anteriores. A teórica consolida-se com a definição de Michel Foucault com relação à intertextualidade, para quem

as fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT apud HUTCHEON, 1991, p. 167).

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

Para a teórica canadense, os romances pós-modernos criam e centralizam um mundo, contestando-o depois. Concordando que “a linguagem é uma prática social, um instrumento para manipulação e controle” (1991, p. 237), a estudiosa afirma que o pós-moderno questiona os sistemas totalizantes visando ao poder. Assim, os romances, contestando as noções ideológicas consagradas, não procuram persuadir seus leitores a interpretarem o mundo à sua maneira, mas criam condições para que as interpretações sejam questionadas.

Nesse sentido, fica visível o enfraquecimento dos pressupostos ideológicos por trás da noção humanista do Homem como sujeito coerente e contínuo.

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

Porém, como afirma Hutcheon, “os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados – muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente” (1991, p. 29). Isso evidencia-se ao depararmos com textos cuja narrativa é fragmentada, por sofrer mudança na tipologia discursiva e por apresentar cortes cronológicos.

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

Hutcheon denomina como *Metaficção Historiográfica* as obras que questionam os conhecimentos históricos presentes na narrativa ficcional e problematizam a questão de que tanto a História quanto a ficção possuem inter-relações determinadas historicamente e, por conseguinte, não podem ser pensadas em termos absolutos, pois variam ao longo do tempo (1991, p. 141). De acordo com a estudiosa,

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

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

Tecidas essas considerações e reflexões sobre a relação entre Literatura e História, ocuparemos-nos, então, na análise de partes do romance *Falling Man*, de Don DeLillo, que corrobora o estudo precedente.

2. Literatura e História em *Falling Man* (2007), de Don DeLillo

Se aceitarmos a concepção de que “os momentos de maior fecundidade literária coincidem com os períodos de maior intensidade histórica” (FREITAS, 1989, p. 109), os atentados de 11 de setembro de 2001 seriam um exemplo concreto, pois originaram diversas ma-

nifestações artísticas que buscaram não apenas explicações para a tragédia, mas também tentaram reavaliar os acontecimentos.

O autor norte-americano Don DeLillo, em seu romance intitulado *Falling Man* (2007), baseia-se nos atentados de 11 de setembro para criar uma obra literária retratando a tragédia. Por meio do romance, DeLillo manifesta suas visões sobre os ataques terroristas e analisa os fatos sob diversas perspectivas.

DeLillo tem um projeto literário que se engaja na tarefa de desvendar os conflitos e culturas dos Estados Unidos, revisando o passado de maneira crítica, por meio de abordagens de fatos históricos. Seus romances retratam uma América atual e abordam questões como o poder da imagem, teorias conspiratórias, terrorismo, consumismo, alienação do indivíduo contemporâneo e sua contestação dos valores morais, sociais e religiosos, entre outras. Assim, consagra-se como um escritor que pauta-se na análise do momento presente, ocupado em “reviver” os momentos históricos do passado, concedendo-nos uma “segunda chance” para reavaliá-los.

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

A personagem principal de *Falling Man* é Keith Neudecker, de 39 anos, que trabalhava no *World Trade Center* (WTC) na manhã dos atentados. Ele consegue escapar da morte, mas não do trauma que ocupará sua vida a partir daquele dia.

O romance discute os conflitos vividos por Keith, a volta para a casa junto ao filho e à ex-mulher (Lianne), assuntos como o perigo iminente da poeira tóxica inalada pela população após a tragédia, entre outros. O texto evoca os momentos cruéis nas torres em chamas, com pessoas pulando das janelas, simbolizadas pela personagem do Homem em Queda, um artista performático que se

joga de prédios e pontes, preso por um cinto de segurança. A obra descreve, ainda, o cotidiano dos terroristas, do plano de ataque, em Hamburgo, passando pelas aulas de pilotagem na Flórida até o choque contra os prédios.

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

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

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

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

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

Corriam e caíam, alguns confusos e desajeitados, escombros despencando ao redor, e havia gente se abrindo embaixo

dos carros. [...]. Fumaça e cinzas se espalhavam pelas ruas e viravam as esquinas, surgiam de repente nas esquinas, marés sísmicas de fumaça, com papel de escritório em voo rasante, folhas padronizadas de bordas cortantes, deslizando, em disparada, coisas sobrenaturais na escuridão matinal.

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

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

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

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

O autor parece antever a emergência da situação delicada frente aos impactos ambientais e de saúde posteriores aos atentados. Fica evidente, portanto, a pertinência das abordagens do romance de DeLillo em relação ao tema de uma realidade histórica. Por meio de cenas catastróficas das ruínas do terror elencadas pelo autor podemos enxergar e experienciar os acontecimentos, fazendo uma releitura dos episódios e dos riscos representados pelos escombros cobertos de poeira cinzenta.

A estrutura da obra é formada em três partes, subdivididas em capítulos sintéticos. Essa justaposição de períodos curtos e longos atribui dinamismo à obra. Percebemos uma quebra da linearidade quando um capítulo começa contando uma cena, então ela é interrompida, anuncia-se uma nova e alguns capítulos depois resgata-se

aquela cena anterior, ou seja, nessa incorporação/revisão da História pela Literatura, Don DeLillo a faz de maneira fragmentada, mostrando que o que temos hoje são fragmentos do passado, fragmentos de verdade (s), e não uma verdade absoluta.

A terceira parte do livro é representada pelo nome David Janiak, identidade de um artista performático conhecido como *Falling Man*. Essa estratégia é uma maneira de evocar o desespero das pessoas caindo das torres do WTC, simbolizadas pelo “Homem em Queda”. Essa personagem seria uma alusão à imagem capturada pelo fotógrafo americano Richard Drew, uma foto polêmica que passaria a simbolizar a vulnerabilidade de uma nação considerada tão poderosa como os Estados Unidos. Observemos alguns trechos do livro:

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

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

Havia uma certa polêmica a respeito da posição que ele assumia durante a queda, a posição adotada em seu estado suspenso. Teria sido aquela posição copiada da postura de um homem específico que foi fotografado caindo da torre norte do World Trade Center, caindo de cabeça, os braços junto ao corpo, uma perna dobrada, um homem captado para sempre em queda livre tendo ao fundo as colunas da torre? (2007, p. 37-174-229).

Dessa forma, o autor, ao revisitar o 11 de setembro, tomando essa cena, em particular, suscita nossa imaginação, fazendo-nos re-vivenciar o terror configurado nos atentados.

Assim como a personagem do livro nunca anunciava previamente suas quedas, pois “suas performances não eram feitas para

ser fotografadas.” (p. 228), sendo suas fotos tiradas por pessoas ou profissionais, ao acaso, o mesmo ocorreu com a foto icônica de Drew. Foi o registro de uma cena que, banida por muitos jornais e revistas, chocou os cidadãos aterrorizados pelos acontecimentos.

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

O romance descreve, também, o cotidiano dos terroristas em Nokomis, na Flórida, que permaneceram em território americano fazendo aulas de pilotagem sem levantarem qualquer suspeita. Liderados por Amir (ou Mohamed el-Amir el-Sayed Atta), suposto terrorista que assumiu o comando do voo 11 da American Airlines nos atentados de 11 de setembro, eles viviam em comunidades, conectados uns com os outros, praticamente despercebidos pela sociedade: “Hammad empurrava um carrinho no supermercado. Era invisível para aquelas pessoas e elas estavam se tornando invisíveis para ele” [...], pois “a ideia é ser invisível.” (2007, p. 177-178).

Essa ideia de os terroristas passarem despercebidos foi o que gerou preocupação entre as autoridades americanas, expressa também nas palavras de Jean Baudrillard (2002):

Cúmulo da manha, chegaram mesmo ao ponto de utilizar a banalidade da vida cotidiana americana como máscara e jogo duplo. Dormindo nos seus arredores, lendo e estudando em família, antes de acordarem de um dia para o outro como bombas ao retardador. [...] lança a suspeita sobre todo e qualquer indivíduo: não será o ser mais inofensivo um terrorista em potência? (p. 25).

Desse modo, tanto Don DeLillo como Baudrillard, em seus discursos, problematizam as questões de segurança e criticam a falsa invulnerabilidade americana. Ambos os textos concorrem para

reforçar a opinião de que, se os terroristas puderam passar invisíveis aos olhos das autoridades, qualquer pessoa poderia ser considerada um terrorista em potencial.

Assim, conforme DeLillo destaca no romance *Libra* (1995), em “nota do autor”: “Qualquer romance sobre um grande acontecimento não solucionado aspiraria a preencher alguns dos espaços em branco na História conhecida.” (p. 428). E o romancista realiza esse feito alterando a realidade, colocando pessoas reais em espaços e tempos imaginados, inventando episódios, diálogos e personagens.

A obra não retrata apenas o trauma em si (que foi assistido exaustivamente pela mídia), mas o impacto da tragédia na vida de pessoas comuns, ao longo do tempo. Assim, DeLillo examina os fragmentos das ruínas do 11 de setembro, revelando que a identidade pós-moderna é constituída por desconexão, ausência e vazio. Segundo Lianne, personagem de *Falling Man*, “*Até mesmo em Nova York – anseio por Nova York.*” (2007, p. 39, grifo do autor).

O autor, ao sugerir mais de uma abordagem para uma mesma situação, não reivindica como verdadeira a sua descrição dos eventos. Ele provoca inquietação e reflexão sobre os fatos, pondo em relevo a natureza provisória dos registros históricos.

Portanto, o objetivo de DeLillo não é o de explicar o que causou a catástrofe ou o de ensinar como evitar incidentes como esses no futuro, mas o de nos transportar para o universo dos acontecimentos, proporcionando-nos, assim, experimentar a tragédia e atribuir-lhe novos juízos de valor.

Considerações Finais

Don DeLillo recupera os atentados de 11 de setembro reavaliando o passado e debatendo novas questões que são incorporadas no texto com o intuito de subverter os fatos dados como certos. Essa

volta ao passado não é gratuita. O escritor, ao tomar por base um fato histórico, oferece ao leitor múltiplas perspectivas de abordagem e de análise crítica do passado.

Ao resgatar o passado histórico da América, mostrando reiteradamente o caos de sua condição atual, DeLillo traz à tona reflexões que possam levá-la ao conhecimento acerca de si mesma por meio das veredas do mundo ficcional.

A metaficção historiográfica reconhece que a História não é o registro transparente de nenhuma verdade incontestada, mas não nega o valor da redação da História, apenas redefine essas condições de valor. Isso não significa negar o passado. Porém, só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios textualizados.

Por essa via, a História e a Literatura seriam narrativas; portanto, historiadores e escritores, bem como os leitores, preenchem suas lacunas de acordo com suas versões.

Subentende-se, assim, que tanto o historiador quanto o escritor exercem o mesmo papel, diferenciando-se pelo fato de o primeiro tentar buscar a realidade dos fatos (embora isso seja impossível em sua totalidade), e o segundo habitar o mundo das possibilidades, onde tudo é possível.

As narrativas ficcionais, ao resgatarem e reelaborarem acontecimentos históricos por meio de reflexões sobre condutas, critérios e valores, desafiam e subvertem os fatos pretéritos à luz do conhecimento presente.

Portanto, a Literatura, por meio dessa problematização da noção de conhecimento do passado, pode servir como fonte importante para a compreensão da História. Essa importância materializa-se no romance *Falling Man*, que serve de mediador na reconstrução da memória do passado, fornecendo-nos subsídios para (re) avaliarmos os atentados de 11 de setembro.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *O espírito do terrorismo*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2002.

BURKE, Peter. Abertura: A Nova História, Seu Passado e Seu Futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 07-37.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Tradução de Lúcia Maurício de Alverga. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

DELILLO, Don. *Falling Man*. New York: Scribner, 2007.

FREITAS, Maria Tereza de. Romance e História. *Uniletras*. Ponta Grossa, n.11, p. 109-118, dez. 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. Conclusão: História e Literatura. In: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 286-301.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.