



Robert Pattinson em *Cosmópolis* (2012)

## O espectro do capitalismo: uma leitura de *Cosmópolis*

Alysson Tadeu Alves de Oliveira<sup>1</sup>  
Mestrando do Programa de Estudos Linguísticos e  
Literários em Inglês-FFLCH-USP

**Resumo:** Quando foi publicado em 2003, o romance *Cosmópolis*, de Don DeLillo, teve uma recepção controversa, e poucos críticos notaram o tom profético da obra. Quase uma década depois, sua adaptação cinematográfica, assinada por David Cronenberg, permitiu uma releitura, agora sob o contexto de uma crise econômica parecida com aquela retratada no livro. Esse artigo investiga a obra literária sob a ótica do longa-metragem, analisando a relação do protagonista e seus subordinados, e como o romance e o filme figuram a crise econômica de 2008.

**Palavras-chave:** Capitalismo, *Cosmópolis*, Crise Econômica, David Cronenberg, Don DeLillo

Quando foi publicado em 2003, o romance *Cosmópolis*, do escritor Don DeLillo, teve uma recepção controversa. As feridas do 11 de setembro ainda não estavam curadas totalmente – se é que isso será possível algum dia – e muitos resenhistas insistiam naquilo sobre o qual o livro não é, deixando de perceber que, ao seu centro, o romance lida com a possibilidade de uma crise econômica. Quase uma década depois, quando a adaptação do livro assinada por David Cronenberg foi lançada no Festival de Cannes, em maio de 2012, permitiu uma nova leitura do romance sob a sombra de um colapso econômico real que começou em 2007 e ecoa até hoje, gerando, entre outras manifestações, o movimento *Occupy Wall Street*.

Este ensaio investiga a adaptação cinematográfica do romance sob a ótica da dialética hegeliana do senhor e do escravo, analisando as relações entre o protagonista – um especulador financeiro jovem e rico – com as pessoas que o cercam. Uma vez que o filme é contado do ponto de vista dele, tal focalização é traduzida na forma, que, comparada com o romance, dá aos personagens secundários menos tempo na tela. Já os comentários de Fredric Jameson sobre a Pós-modernidade como um momento histórico e econômico – mais do

---

<sup>1</sup> aly.oliveira@usp.br

que uma manifestação estética – nos permitem desenvolver como o filme vê seu tempo, o do capitalismo tardio.

## O FRACASSO DAS PESSOAS

Numa resenha publicada no jornal *The New York Times*, Michiko Kakutani diz que o romance é repleto de clichês e que não alcança o mesmo nível de outras obras mais famosas de DeLillo – como *Ruído Branco* e *Submundo*. “*Cosmópolis*, enfim, é como uma falsificação, lúgubre e mão-pesada como um filme ruim de Wim Wenders, e tão datado como uma edição antiga da revista *Interview*”<sup>2</sup>. Na *New Yorker*, John Updike escreveu que ‘o problema com uma trama em que tudo pode acontecer é que, de certa forma, nada acontece’<sup>3</sup>.

No mesmo *The New York Times*, Walter Kim, editor literário da revista *GQ*, escreveu que:

Nosso mundo foi transistorizado para um adeus – agora nos conte algo que não sabemos. DeLillo se recusa. O futurismo acadêmico dele é fossilizado. É como se ele se mantivesse num isolamento permanente desde 1968 ou algo parecido.<sup>4</sup>

O que essas resenhas parecem não perceber é que sendo a trama situada em abril de 2000 – mais de um ano antes do 11/9 – DeLillo pode apenas dar pistas de uma transformação que está por vir. A única coisa que o protagonista, Eric Packer, quer é cortar o cabelo numa velha barbearia que frequentava quando era criança. Para chegar ao lugar, precisa atravessar Nova York, e a cidade está caótica, com diversas vias fechadas, por conta de manifestações e a visita do presidente dos Estados Unidos.

2 <http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-the-times-headed-toward-a-crash-of-sorts-in-a-stretch-limo.html?ref=bookreviews>

3 [http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo\\_books1?currentPage=1](http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo_books1?currentPage=1)

4 <http://www.nytimes.com/2003/04/13/books/long-day-s-journey-into-haircut.html?ref=bookreviews>

Rumores de uma mudança eminente estão espalhados pela narrativa – tanto no livro quanto no filme. Em um diálogo entre Eric e sua teórica-chefe – uma espécie de guru filosófico que lhe dá conselhos –, chamada Vija Kinsky (uma das personagens mais interessantes do livro e do filme), ela explica que:

É difícil de encontrar o presente. Ele começa a ser sugado para fora do mundo para abrir espaço para o futuro de mercados sem controle e potencial de investimento gigantesco. O futuro é insistente. É por isso que algo vai acontecer em breve, talvez hoje. (DELILLO, 2004, p 79, tradução nossa)

Esse diálogo acontece no interior asséptico da limousine branca de Eric, enquanto anarquistas vandalizam o exterior do veículo. Não seria exagero dizer que vem à mente a frase famosa do clássico italiano *O Leopardo*, de Tomaso di Lampedusa (levado ao cinema por Lucchino Visconti): As coisas precisam mudar para continuar as mesmas. A insistência do futuro nos dá uma sensação do pós-moderno jamesoniano – que o futuro sempre será o futuro, nunca o presente. Eric vive dessa forma – num presente eterno de um futuro que sempre está por vir.

Em se tratando dos personagens que cruzam os caminhos de Eric, há dois tipos: aqueles que entram em sua limousine e os outros cujos encontros se dão do lado de fora do veículo. Vija pertence ao primeiro grupo, assim como uma das amantes do protagonista, um médico, e alguns funcionários. Por outro lado, a mulher dele, outra amantes e dois homens que irão o confrontar (mais sobre eles abaixo) estão na segunda categoria. Mesmo assim, não há muitos indícios de que haja alguma relação entre o lugar do encontro e como Eric lida com essas pessoas – para eles, todos são subalternos.

E, embora ele tente diversificar o assunto de suas conversas, todas, no fim, são sobre dinheiro. Uma das primeiras interações acontece com uma amante – uma mulher mais velha do que ele, chamada Didi Francher (Juliette Binoche). Quando a vemos pela primeira vez no filme, eles estão transando na limousine<sup>5</sup>. Assim que terminam

5 No romance, a cena acontece no apartamento dela. Fora isso, não há muitas mudanças no tom, apesar do diálogo no filme ser mais curto que o original.

o ato sexual – uma cena praticamente desprovida de erotismo –, começam uma conversa sobre arte. Enquanto ela insiste no valor estético de uma pintura, ele vê isso como uma mercadoria. Ele acaba confessando a ela que gostaria de comprar uma capela pública, e a tornar acessível apenas para ele mesmo.

Esse comportamento – uma aversão a ter de ver outras pessoas fora de sua classe social alta – é algo comum entre os ricos, como mostra um artigo da revista Newsweek:

Mais do que ir a eventos repletos de mídia, eles [os ricos] organizam concertos, desfiles de moda e exposições de arte em suas próprias casas. Fazem suas compras depois do fechamento das lojas, e vetam vizinhos (e amigos em potencial) que não tenham sua mesma classe e dinheiro. Na essência, é o retorno do modo como os milionários viviam antes da ética hippie dos anos de 1960 transformar em algo legal se misturar com outras classes.<sup>6</sup> (VENCAT, 2007, tradução nossa)

Na visão de Eric, pessoas de outras classes sociais são seus inimigos. Eles são aqueles que carregam ratos mortos do lado de fora de sua limousine e ‘gritam algo sobre um espectro’. Essas são as pessoas que terão voz apenas em dois momentos no filme – os dois homens que atacam o protagonista. Um deles é cômico – um sujeito que chama a si mesmo de ‘o assassino da torta’, cuja vida é devotada a jogar torta de creme no rosto de pessoas famosas e poderosas.

Eu abri mão do presidente dos Estados Unidos para fazer esse strike. Eu posso atirar torta nele a qualquer momento. Você [Eric] é um feito maior, eu lhe digo isso. Muito difícil de acertar. [...] Já joguei tortas em Fidel três vezes em seis dias quando ele esteve em Bucareste no ano passado. Eu sou um *action painter* das tortas de creme. (DELILLO, 2004, p. 142-143, tradução nossa)

O outro homem a confrontar Eric é Benno Levin, uma figura patética, que tem um papel importante na conclusão da história. No romance, ele é um narrador em primeira pessoa de segmentos chamados “As

<sup>6</sup> <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2007/11/30/ah-the-secluded-life.html>

confissões de Benno Levin”- contrastando com o restante do romance escrito na 3ª pessoa, embora o ponto de vista seja o de Eric. No filme, também roteirizado por Cronenberg, os segmentos de Benno Levin são omitidos. Esse subalterno sequer tem a chance de falar ao longo da narrativa. O discurso dele será conhecido com detalhes apenas na última parte do filme, quando ele confronta o protagonista.

No *Los Angeles Review of Books*, Cornel Bonca (2012) chama Levin de um ‘lobo solitário’, e vai além:

Desconectado de qualquer grande movimento social ou solidariedade com outras pessoas, o desejo dele de matar Packer é meramente pessoal, que é o tipo de terrorismo no qual os americanos se especializaram: chocante, sexual para atrair a mídia, ainda assim politicamente inconsequente ao extremo. A arma apontada para a cabeça de Eric no final do livro já foi disparada há muito tempo na cabeça da esquerda norte-americana<sup>7</sup>.

Levin é a pessoa que irá acordar Eric de seu torpor. O ‘lobo solitário’ é a última chance do protagonista sentir algo – uma vez que seus sentidos já estão mortos. O personagem compara o milionário a Ícaro, sugerindo que essa jornada já foi longe demais, e acrescenta: “Você mesmo fez isso. Derretendo no sol”.

O relacionamento de Eric com os personagens secundários assume contornos daquilo que Hegel chamava de dialética do Senhor e do Escravo. Dessa forma, seus empregados, sua esposa e as amantes estão ao seu dispor para o ajudar a acumular dinheiro ou para a sua diversão. A ideia do ‘senhor colhendo satisfação dos trabalhos do escravo’(HEGEL, 1977, p. 522) é, de certa forma, traduzida na forma do filme. Todas as cenas envolvendo suas amantes ou funcionários são menores quando comparadas ao romance. É como se ao ter menos tempo em cena, esses personagens – pessoas que não são poderosas – são privadas da única coisa que poderiam ter: tempo em cena.

Em se tratando de Benno Levin, a adaptação é ainda mais cruel. Os monólogos dele não encontraram espaço no filme. Ao omitir

<sup>7</sup> <http://lareviewofbooks.org/article.php?id=923&fulltext=1>

esses segmentos, o filme elimina parte da dialética do romance que culmina na colisão entre ele e Eric no segmento final – que dura por vota das últimas 20 páginas do romance e os 20 minutos finais do longa. Portanto, o clímax é um pouco mais surpreendente no filme.

## O FRACASSO DO TEMPO

Tempo é dinheiro, diz a sabedoria popular, e em *Cosmópolis* o tempo tem um papel importante, trazendo à tona outra evidência de elementos pós-modernos no filme. Tanto no longa quanto no romance, somos, como explica Jameson, ‘incapazes de unir passado, presente e futuro da experiência biográfica [de Eric]’ (1991, p.27). A narrativa ao longo de um único dia – o que levou alguns críticos a chamar o romance de uma espécie de Ulysses contemporâneo<sup>8</sup>.

Poucas vezes o *plot* desvia do presente – especialmente no filme. Isso, no fim, não significa muito, uma vez que não sabemos qual foi o passado ou o futuro para poder estabelecer uma comparação. Didi diz que ‘a vida é muito contemporânea’ (DELILLO, 2004, p. 27), enquanto Vija é quem conecta tempo e dinheiro:

Você sabe como não tenho pudores na presença de qualquer coisa que chame a si mesma de uma ideia. A ideia é o tempo. Vivendo no futuro. Veja aqueles números correndo. O dinheiro faz o tempo. Costumava ser o contrário. O tempo do relógio acelerado com a ascensão do capitalismo. As pessoas pararam de pensar na eternidade. Eles começaram a se concentrar nas horas, horas possíveis de serem medidas, horas de pessoas, usando o trabalho de forma mais eficiente. (ibidem, p. 78-79, tradução nossa)

Os únicos vislumbres que temos da biografia passada de Eric virão quando ele, finalmente, chega à barbearia, e descobrimos que esse era o lugar aonde ia quando era criança. O barbeiro, cujo nome é Anthony, nos permite saber algumas informações – que soam mais como um lapso verbal – sobre a vida do protagonista. Mesmo assim, o personagem continua como uma espécie de mistério.

8 “DeLillo extrapola os limites da ficção em 2003 da mesma forma como Joyce fez 80 anos antes”, *Chicago Sun-Times*. “Uma jornada urbana e episódica de um dia que culmina numa volta ao lar pós-moderna – *Cosmópolis* é um *Ulysses* conciso para o novo século”, *The San Diego Union Tribune*

Slavoj Žižek informa em seu *First as tragedy, then as farce* que ‘historicismo universalizado tem um sabor estranho e a-histórico’ (p.22). Ele argumenta que uma vez que aceitamos as contingências de nossas identidades, ‘toda a tensão histórica autêntica de certa forma evapora em jogos performáticos sem fim de um presente eterno’ (ibidem). Podemos aplicar essas formulações em Eric, uma vez que percebemos que ele tem ciência de sua identidade como um ‘fazedor de dinheiro’, o presente (o único dia retratado em *Cosmópolis*) é um tempo sem-fim.

Dessa forma, devemos concentrar em sua jornada, e citando Jameson novamente, poderíamos a chamar de um tipo arquetípico, no qual:

Jornadas de retorno arquetípicas além da superfície das coisas também são vagamente despertadas, da antiguidade e Dante até a sala da frente e o quarto dos fundos de Goffman, com sua forma canônica no grande convite de Marx a ‘abandonar essa esfera barulhenta, onde tudo acontece na superfície e na frente de todo mundo, e seguir [aquele que tem dinheiro e proprietário da força de trabalho] para a casa escondida da produção cuja soleira está pendurada a placa “Sem vagas, exceto para negócios”<sup>9</sup>. (JAMESON, 1995, p. 15, tradução nossa)

A jornada de Eric vai ao encontro das palavras de Marx. Ao se isolar em sua limousine (‘a casa escondida de produção’) é ‘abandonar essa esfera barulhenta’, ou seja, o exterior do carro, onde tudo pode ser visto por qualquer pessoa. O veículo tem um sistema peculiar de segurança: ninguém pode ver o seu interior, nem ele pode ver o lado de fora pelas janelas – o que ele (e nós, quando a câmera ‘está’ dentro do carro) vê é uma imagem do exterior em telas que cobrem onde estão as janelas que não se abrem. E, por fim, ninguém entra no carro de Eric por prazer – nem mesmo sua amante, Didi: depois do sexo, a conversa acaba sendo sobre negócios.

Se a ausência de passado e futuro em *Cosmópolis* se refere ao tempo, o lugar é o que Jameson chama de ‘nova superficialidade’<sup>10</sup>

9 MARX, Karl. *The Capital, Vol 1*. London: Penguin-Verso, 1976. P. 279-280

10 Neologismo, cuja tradução ‘superficialidade’ não contempla todo o seu significado, sendo, ironicamente, superficial

– referindo-se ao esmaecimento dos afetos. Aqui, um paralelo pode ser estabelecido tendo como referencial se a cena acontece dentro ou fora do veículo.

Eric se encontra com sua mulher três vezes. Ela é Elise Shifrin, uma herdeira rica que passa o tempo escrevendo poesias e vagando pela cidade visitando lugares chiques e caros. Nos primeiros encontros, eles se dirigem a restaurantes, e esse é o único momento em que o protagonista tenta ter conversas mais sérias, embora ela não pareça interessada nisso. Eric sabe que sua falência é eminente, por isso espera poder contar com o dinheiro dela.

Para Marc Auge, um carro é o que ele chama de não-lugar, um local de transição, onde não há fortes laços humanos. Em *Cosmópolis*, há uma inversão interessante porque a limousine, supostamente um não-lugar, se transforma num lugar. E, no filme, essa evidência é ainda mais forte uma vez que nunca vemos a casa ou verdadeiro escritório de Eric.

## O FRACASSO DO DINHEIRO

Não é comum para um filme, mas Cronenberg abre *Cosmópolis* com uma epígrafe – a mesma usada por DeLillo em seu romance –, na qual se lê: ‘um rato se transformou em uma unidade monetária’. A frase vem do poema *Report from a besieged city* (Relatório de uma cidade sitiada), do polonês Zbigniew Herbert. Publicada nos anos de 1980, o tom e conteúdo dessa poesia vai ao encontro da descrição de Jameson da pós-modernidade:

Eu devo ser preciso mas não sei quando a invasão começou duzentos anos atrás em dezembro ou setembro talvez ontem no alvorecer todos aqui sofrem da perda da sensação de tempo<sup>11</sup> (tradução nossa)

Uma das primeiras coisas descritas no poema é que, depois da invasão da cidade, os ratos se transformaram em moeda corrente. No romance, e conseqüentemente no filme, os manifestantes que tomaram as ruas de Nova York carregam ratos pretos e grandes com eles. Numa cena, dois

deles entram num restaurante onde Eric está com sua mulher, e, com os ratos mortos nas mãos, gritam ‘algo sobre um espectro’(DELILLO, 2004, p. 74). Se, no livro há um senso de antecipação, e o que vem a seguir precisa de vários parágrafos para ser descrito, no filme a cena acontece de maneira bastante direta, e acaba pouco depois de que a frase acima é dita.

Imediatamente depois dessa cena, Eric está de volta à limousine ouvindo Vija Kinski profetizando sobre o Capitalismo – detalhando ideias que, até então, estavam debaixo da superfície e emergem como o tema principal do filme. O que acontece é mais do que um diálogo entre ela e o rapaz, é um discurso, uma palestra.

Ela começa com aquilo que chama de ‘A arte de fazer dinheiro’, citando os gregos que tinham uma palavra para isso, *Chrimatistikós*. É uma cena complicada que depende muito da presença cênica dos intérpretes. A atriz britânica Samantha Morton diz suas falas de forma calma, dizendo palavra por palavra de forma muito clara – e, ainda assim, parecem sussurradas.

É apenas nessa cena que fica claro o que é o tão falado ‘espectro’. Os anarquistas gritam a frase, e um display gigantesco pisca mostrando a frase: “Um espectro está rondando o mundo – O espectro do capitalismo”. Isso é, claro, uma adaptação da famosa frase de abertura do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Frederic Engles: “Um espectro está rondando a Europa – O Espectro do comunismo”. Para Eric, os protestantes são ingênuos, e quando um deles põe fogo em si mesmo, os pensamentos do protagonista são interessantes:

Um homem em chamas. Atrás de Eric todas as telas pulsam com isso. E toda ação estava em pausa, os manifestantes e a polícia se batendo e apenas as câmeras se acotovelando. O que isso mudou? Tudo, ele pensou. Kinski estava errada. O mercado não era total. Não podia reivindicar esse homem ou assimilar seu ato. Não tamanha força e horror. Isso é uma coisa fora de alcance. (DELILLO, 2004, p. 100, tradução nossa)

O homem em chamas tem mais ressonância no romance do que no filme, porque neste, ele se transforma apenas numa imagem nas telas de Eric, enquanto DeLillo descreve todo o processo do homem se colocando fogo

<sup>11</sup> <http://www.poemhunter.com/poem/report-from-the-besieged-city/>

até o clímax da cena. Cronenberg talvez não quisesse chocar tanto. Ou ele sabia que uma imagem tão forte quanto essa poderia roubar o foco do filme.

Outra questão que poderia ter eclipsado *Cosmópolis*, mas que, no fim, acaba sendo a seu favor, é a escolha do ator que faria o protagonista. O inglês Robert Pattinson ficou conhecido quando começou a interpretar na série de filmes *Crepúsculo* um vampiro pudico e romântico, chamado Edward. Ao todo, foram 4 longas (baseados em 3 romances), lançados entre 2008 e 2012, transformando o ator no galã juvenil do momento. Deixando de lado a ausência de qualidade literária ou cinematográfica é possível estabelecer um paralelo entre os personagens: Eric e Edward são dois sanguessugas.

Eric não é menos vampiro do que Edward – a diferença está naquilo que tiram de suas vítimas. Enquanto o segundo quer sangue e amor, o primeiro suga a alma de todos que ousam se aproximar dele. Ele também é um parasita, o tipo de milionário cujo dinheiro não vem de trabalho, no stricto senso da palavra. E é sua especulação monetária que destrói o seu mundo, quando ele coloca todas as suas apostas no Yuan, da China.<sup>12</sup>

Ao comentar *Videodrome* (1983), de Cronenberg, Jameson diz que o filme nos ‘deixa vislumbrar um grão da vida pós-moderna de forma mais vívida do que qualquer documentário ou drama social’(1995, p. 33). Essas palavras também podem ser aplicadas a *Cosmópolis*, e uma distinção entre livro e filme é necessária aqui. O romance foi publicado 4 anos antes da crise econômica de 2007, e 8 antes do Occupy Wall Street, e, dessa forma, tem um quê de profético, uma vez que eventos como esses estão em suas páginas. Como já mencionamos, o filme se tornou uma oportunidade de revisar opiniões – uma delas é o ensaio de Bonca no *Los Angeles Review of Books*<sup>13</sup>. Se, por um lado, o romance era sobre o futuro, por outro, o filme é um retrato de nosso *zeitgeist* sombrio.

<sup>12</sup> No romance, a moeda é o iene japonês.

<sup>13</sup> “Re-reading *Cosmopolis* now, however, in the light of David Cronenberg’s new film adaptation, and given the context of the 2007 global economic meltdown and the Occupy Movement that followed, it” - <http://lareviewofbooks.org/article.php?id=923&fulltext=1>

A estrutura de sentimento descrita no livro, e mostrada no filme, pode ser lida como algo bem próximo de uma história pós-apocalíptica – o que não significa que é forçada ou mesmo uma fantasia. Na verdade, é um retrato realista – embora, cruel, para algumas pessoas – de nosso mundo contemporâneo, no qual as incertezas da vida estão no fluxo econômico do sistema.

O filme acaba com Benno Levin – um nome que se pode cogitar ser russo ou até mesmo soviético – apontando uma arma na nuca de Eric. O livro conta um pouco além, mas também não confirma se o protagonista é assassinado ou não. E, de certa forma, explicações não farão muita diferença, porque Eric já se foi há muito tempo. Seu estado de torpor ao longo da narrativa e seus atos desesperados para sentir algo – como matar um segurança ou atirar em sua própria mão – são apenas a materialização do vazio de sua alma. Nas últimas frases do romance, se lê:

A sua mão continha a dor de sua vida, tudo dela, emocional e outras, e fechou seus olhos mais uma vez. Isso não era o fim. Ele está morto dentro do cristal do seu relógio, mas ainda vivo no espaço original, esperando o tiro soar. (DELILLO, 2004, p. 209)

*Cosmópolis* é o retrato de muitos apocalipses: o pessoal e o público – um interferindo no outro. E, na segunda página do romance, o narrador – que, basicamente verbaliza os pensamentos de Eric – diz: “Quando ele morresse, ele não acabaria. O mundo não acabaria” (p. 6).

## BIBLIOGRAFIA

AUGE, M. **Non-places: An introduction to Supermodernity**. Trad: John Howe. London & New York: Verso, 2009.

BONCA, C. “Contacts with the real: On ‘Cosmopolis’”. **Los Angeles Review of Books**, Los Angeles, 12 Set 2012. Disponível em: <http://lareviewofbooks.org/article.php?id=923&fulltext=1>. Acessado em 26 Nov 2012.

DELILLO, D. **Cosmopolis**. New York: Scribner, 2004 [2003].

HEGEL, G. W. **Hegel’s Phenomenology of Spirit**. Trad: A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HERBERT, Z. **Report from a besieged city**. Disponível em: [www.poemhunter.com/poem/report-from-the-besieged-city/](http://www.poemhunter.com/poem/report-from-the-besieged-city/). Acessado em 26 Nov 2012.

JAMESON, F. “The cultural logic of late capitalism”. **Postmodernism or The logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **The geopolitical Aesthetic**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995 [1992].

KAKUTANI, M. “Headed Toward a Crash, Of Sorts, in a Stretch Limo”. **The New York Times**, New York, 24 Mar 2003. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/03/24/books/books-of-the-times-headed-toward-a-crash-of-sorts-in-a-stretch-limo.html?ref=bookreviews>. Acessado em 26 Nov 2012.

KIM, W. “Long day’s journey into haircut”. **The New York Times**, New York, 13 Abr 2003. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/04/13/books/long-day-s-journey-into-haircut.html?ref=bookreviews>. Acessado em 26 Nov 2012.

UPDIKE, J. “One-Way Street”. **The New Yorker**, New York, 31 Mar 2003. Disponível em: [http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2003/03/31/030331crbo_books1). Acessado em 26 Nov 2012.

VENCAT, E. F. “Ah, the secluded life”. **Newsweek**, 30 Nov 2007. Disponível em: <http://www.thedailybeast.com/newsweek/2007/11/30/ah-the-secluded-life.html>. Acessado em 26 Nov 2012.

ŽIŽEK, S. **First as tragedy, then as farce**. London & New York: Verso, 2009.

## FILME

COSMOPOLIS. David Cronenberg. Canadá/França/Portugal/Itália. 2012, filme 35mm