



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

THOMAZ DE OLIVEIRA AMANCIO

**A DIFICULDADE PYNCHONIANA: DA PARANOIA À
ENTROPIA**

**CAMPINAS,
2017**

THOMAZ DE OLIVEIRA AMANCIO

A DIFICULDADE PYNCHONIANA: DA PARANOIA À ENTROPIA

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO THOMAZ
DE OLIVEIRA AMANCIO E ORIENTADA PELO PROF. DR.
FABIO AKCELROD DURÃO**

**CAMPINAS,
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Am13d Amancio, Thomaz de Oliveira, 1992-
A dificuldade pynchoniana : da paranoia à entropia / Thomaz de Oliveira Amancio. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Pynchon, Thomas, 1937-. Against the day - Crítica e interpretação. 2. Ficção americana - História e crítica. 3. Pós-modernismo (Literatura). 4. Crítica. 5. Análise do discurso narrativo. I. Durão, Fábio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Pynchonian difficulty : from paranoia to entropy

Palavras-chave em inglês:

Pynchon, Thomas, 1937-. Against the day - Criticism and interpretation

American fiction - History and criticism

Postmodernism (Literature)

Criticism

Discourse analysis, Narrative

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Lígia Maria Winter

Pedro Ramos Dolabela Chagas

Data de defesa: 21-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Lígia Maria Winter

Pedro Ramos Dolabela Chagas

Alcides Cardoso dos Santos

Leandro Pasini

IEL/UNICAMP 2017

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Para Ana

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a meu orientador, o Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão, que acompanhou o desenvolvimento do meu trabalho nos últimos cinco anos. Também preciso agradecer a todos os membros do grupo de orientandos do qual fiz parte - em especial Aline Zouvi -, que ao longo desse período deram sugestões valiosas para minha pesquisa. Agradeço aos professores Francisco Foot Hardman e Alfredo César Barbosa de Melo, do Instituto de Estudos da Linguagem, em cujas disciplinas pude explorar novos problemas e possibilidades que contribuíram para o crescimento desta dissertação. Ainda nesse âmbito, agradeço aos professores Lígia Maria Winter e Pedro Ramos Dolabela Chagas, membros da banca de qualificação e posteriormente da banca de titulação, que com suas leituras generosas souberam encontrar o que de valioso havia em meio ao que pude escrever. Agradeço, por fim, a meus amigos e familiares, cuja participação neste trabalho foi, embora sutil e indireta, essencial. A meus pais, minha irmã e a Ana, em especial, meu muito obrigado.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender o funcionamento e o sentido da dificuldade apresentada pela leitura de “Against the Day”, livro do escritor americano, figura chave do pós-modernismo, Thomas Pynchon. As dimensões da obra, seus múltiplos personagens e enredos, suas incontáveis referências históricas, seu estilo saturado e sua prosa por vezes quase abstrata resultam em um livro que com frequência causa perplexidade e desorientação, ao mesmo tempo em que, por conta de seu humor, de seu colorido e de uma aparente estrutura de narrativa de busca, instiga a leitura e a tentativa de decifração. Esse enciclopedismo singular, centrado em “mistérios” que no mais das vezes ficam por resolver, provoca uma diversidade de respostas nos leitores casuais, que no caso de Pynchon são especialmente obcecados em decifrar suas obras, e em seus críticos, que apresentam, em geral, obsessão de ordem semelhante. Após a investigação dos pressupostos, métodos e resultados de leituras críticas e casuais, chegou-se a um panorama dos sucessos e limitações desses trabalhos, e à necessidade de elaborar uma análise formal mais cuidadosa de “Against the Day”, a fim de constituir sua especificidade discursiva. A partir, portanto, de uma aproximação com a construção formal, estruturação e funcionamento do texto, foi possível explorar um elemento central de “Against the Day” e de uma certa vertente do pós-modernismo: o enciclopedismo. A narrativa enciclopédica, que tem uma tradição milenar já abordada por Northrop Frye e Edward Mendelson, adquiriu no período moderno uma feição particular, descrita por Franco Moretti. No entanto, a “pós-modernidade” parece ter introduzido ainda outras transformações formais no gênero, cujas implicações precisam ser analisadas, a fim de contrapor o livro de Pynchon a esse pano de fundo, uma das possibilidades de investigações que a construção formal da obra permite.

Palavras-chave: Crítica Literária; Literatura Americana; Pós-Modernismo; Thomas Pynchon; Narrativa Enciclopédica

ABSTRACT

The purpose of this work is to understand the operation and the meaning of the difficulty presented by the reading of "Against the Day", book of the American writer, key figure of postmodernism, Thomas Pynchon. The dimensions of the work, its multiple characters and entanglements, its countless historical references, its saturated style and its sometimes almost abstract prose result in a book that often causes perplexity and disorientation, at the same time that, due to its humor, its color and an apparent structure of search narrative, instigates the reading and the attempt of decipherment. This singular encyclopedism, centered on "mysteries" that more often than not remain to be solved, provokes a diversity of responses in the casual readers, who in the case of Pynchon are especially obsessed in deciphering their works, and in their critics, who present, in general, obsession of a similar order. After an investigation of the assumptions, methods and results of critical and casual readings, an overview of the successes and limitations of these works was achieved, and the need for a more thorough formal analysis of "Against the Day", established, in order to constitute its discursive specificity. Starting from an approximation with the formal construction, structuring and functioning of the text, it was possible to explore a central element of "Against the Day" and of a certain slope of postmodernism: encyclopedism. The encyclopedic narrative, which has a millenary tradition already addressed by Northrop Frye and Edward Mendelson, acquired in the modern period a particular feature, described by Franco Moretti. However, "postmodernity" seems to have introduced yet other formal transformations in the genre, whose implications need to be analyzed in order to counteract Pynchon's book against this background, one of the possibilities of investigations that the formal construction of the work allows.

Keywords: Literary Criticism; American Literature; Postmodernism; Thomas Pynchon; Encyclopedic Narrative

LISTA DE ABREVIATURAS

AtD – Against the Day

CoD – Contra o dia [trad. Paulo Henriques Britto]

GR – Gravity's Rainbow

IV – Inherent Vice

Lot 49 – The Crying of Lot 49

M&D – Mason & Dixon

TPC - The Cambridge Companion to Thomas Pynchon

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. A DIFICULDADE PYNCHONIANA E A BUSCA DO SENTIDO.....	14
1.1 A necessidade de conhecer.....	14
1.2 A natureza da dificuldade Pynchoniana.....	17
1.3 Enfrentando o mistério.....	20
1.4 Uma tradição crítica.....	27
1.5 Seria o leitor ideal um paranoico?.....	42
1.6 Os limites da Paranoia.....	46
1.7 A forma do Infinito.....	50
2. UMA PROTO-LEITURA DE AGAINST THE DAY.....	53
2.1 Estrutura, estilo e trama geral de Against the Day.....	53
2.2 A dinâmica narrativa.....	61
2.3 As imagens da Obra.....	74
3. A ENCICLOPÉDIA E A ENTROPIA.....	83
3.1 Um Mundo Próprio.....	83
3.2 Um Outro Mundo.....	90
3.3 Um Mundo-Outro.....	96
CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS.....	106

Introdução

“And so, after decades of hesitation, he eventually put together an epic poem.”¹

Este trabalho se ocupa do problema da dificuldade pynchoniana e de como seu enfrentamento pode elucidar a “forma” dos textos do autor, em especial de seu livro mais longo, *Against the Day*. Publicado em 2006, essa obra é a mais longa já escrita pelo autor americano, e pode ser considerada seu último romance de pretensões enciclopédicas. A ideia de uma leitura exaustiva de um livro como esse é bastante desafiadora, dadas as suas dimensões e peculiar densidade informacional. Por isso, na medida em que empreendia essa leitura, fui obrigado concomitantemente a buscar ferramentas para torná-la factível. Os resultados desses esforços encontram-se no que segue.

Este trabalho é obra não só dos três anos que estive estudando o livro de Pynchon no mestrado, mas dos cinco anos que eles perfazem, quando somados aos dois que passei escrevendo minha monografia de graduação. Esse longo período gestativo foi de grande importância para que o acúmulo caótico de informações e ideias pudesse ser moldado em um texto relativamente coeso. Naquela ocasião, meu trabalho teve uma natureza muito mais temática, embora algumas das questões que persegui até aqui tenham sido suscitadas já naquele momento. Talvez devido a esse mergulho anterior no conjunto de temas do livro, não fui capaz de obrigar-me, desta vez, a desenvolver um interesse realmente genuíno pelo *conteúdo* da visão pynchoniana da História e das relações humanas – o próprio Pynchon não parece demasiado interessado nisso, pois seus desenvolvimentos temáticos sempre escapam pela tangente – mas achei-me enfaticamente interessado pela construção de sua obra, e como essa construção revela questões possivelmente mais interessantes.

Brian McHale acredita que o romance de Pynchon poderia ser um auxiliar no “mapeamento cognitivo” da realidade, mas o fato do próprio autor produzir um romance atrás do outro, inclusive com perspectivas díspares, parece invalidar essa proposição, na medida em que o “mapa” antigo é inutilizado pelo novo. Além disso, a obra pynchoniana gerou não uma, mas duas grandes “burocracias” ao seu redor: uma, composta por fãs; outra, por acadêmicos. Esses coletivos, pelo que pude verificar, como se verá adiante, pouco auxiliam na efetivação daquele mapeamento – as obras têm suscitado antes um mapeamento de si próprias, quando muito. Assim, em primeiro lugar precisei analisar as abordagens dessas burocracias em relação ao texto de Pynchon, investigando suas possibilidades e limitações. A partir daí, procurei elaborar um procedimento de leitura

¹ MORETTI, 1994

alternativo, que pudesse dar conta do funcionamento do texto pynchoniano. É o que se verá no primeiro capítulo.

De modo geral, este é um trabalho de crítica literária especulativa, dedicada à criação de “modelos” que permitam entender o funcionamento da obra, e a partir daí, talvez, abrir caminhos para questões que não estavam colocadas. Nesse sentido, uma grande inspiração para este trabalho foi a análise que Fredric Jameson fez da casa de Frank Ghery em Santa Monica, em um dos capítulos de seu *Post-Modernism* (1990). Jameson me ofereceu, em primeiro lugar, um contexto para as perguntas que eu tinha a respeito do livro de Pynchon. Mas um contexto não é uma resposta, muito menos uma resposta definitiva, e sim o pano de fundo necessário para que a resposta apareça. O central, portanto, foi a leitura formal que aquele crítico fez da construção, uma caracterização que demonstra como a forma pensa por si só e também ajuda a pensar as questões de uma época, seja ela qual for. Assim, uma das questões desta dissertação é em que medida é possível considerar *Against the Day* um “pensamento literário”, tal como a casa de Santa Mônica seria um pensamento material. A resposta para essa pergunta passará pela projeção, caracterização, descrição e reconstrução formal do texto, empreendida no segundo capítulo.

A partir, enfim, de uma aproximação com a construção formal, estruturação e funcionamento do texto, será possível explorar um elemento central de *Against the Day* e de uma certa vertente do pós-modernismo: o enciclopédismo. A narrativa enciclopédica, que tem uma tradição milenar já abordada por Northrop Frye (1973, 1982) e Edward Mendelson (1976), adquiriu no período moderno uma feição particular, descrita por Franco Moretti (1996). No entanto, a “pós-modernidade” parece ter introduzido ainda outras transformações formais no gênero, cujas implicações precisam ser analisadas, a fim de contrapor o livro de Pynchon a esse pano de fundo, como se fará no terceiro capítulo.

No Brasil, quase todos os livros de Pynchon já foram traduzidos e publicados, mas ele permanece um autor muito pouco lido e quase nada estudado. Possivelmente, o “sucesso” editorial (se não comercial) de Pynchon por aqui se deve ao prestígio do autor, considerado com frequência um dos grandes autores americanos da segunda metade do século passado. Nos Estados Unidos esse prestígio se traduz na já mencionada indústria erguida ao redor das obras do autor.

Um trabalho acadêmico, no contexto atual, em especial uma dissertação de Mestrado, possui uma importância muito maior para o seu autor do que para a comunidade acadêmica – para não mencionar a comunidade leitora. O próprio Pynchon, como veremos, apresenta uma visão bastante crítica da burocracia acadêmica – uso aqui o termo de Mendelson - que, a despeito disso, se construiu ao redor de sua obra. Ao mesmo tempo em que voltei minhas armas contra essa burocracia, inclui-me nela, uma contradição performativa que, com muito boa vontade, espero

redimir com a lembrança de um dos “Provérbios do Inferno” de William Blake: “If the fool would persist in his folly, he would become wise.”²

² “Se o tolo/o louco persistisse em sua tolice/loucura, ele iria se tornar um sábio.”

Capítulo 1 – A dificuldade pynchoniana e a busca do sentido

1.1 A necessidade de conhecer

Duas narrativas da vida de Thomas Pynchon disputam o imaginário dos leitores de sua obra, sejam eles especializados ou casuais. A primeira delas, muito mais conhecida, retrata Pynchon como um escritor recluso e misterioso, que não se permite ser fotografado, não dá entrevistas e sobre cuja vida sabe-se muito pouco. Desde que *V.*, seu primeiro livro, foi publicado em 1963, surgiram inúmeras lendas urbanas sobre o autor. Já se suspeitou, com alguma dose de ironia, que ele era um pseudônimo secreto de J.D. Salinger, ou o Unabomber. Em uma reportagem infame³ da New York Magazine de 11 de Novembro de 1996, Nancy Jo Sales faz um apanhado dessas lendas, só para revelar, com espanto, que Pynchon é “um de nós”, e vive em Manhattan com sua mulher e filho. Esse padrão se repetiu diversas vezes ao longo da história pública do escritor. Ao menos dois “conhecidos” seus escreveram textos com pequenos factóides disfarçados de revelações pessoais. Em um deles, Andrew Gordon fala sobre uma breve convivência com Pynchon na Universidade de Berkeley, nos anos 1960, mas seu objetivo real é escrever um ensaio de reminiscências pessoais.⁴ Em outro, intitulado: “Who Is This Thomas Pynchon... and Why Did He Take Off with My Wife?”, Jules Siegel, suposto amigo pessoal do autor, comenta casualmente o relacionamento de Pynchon com sua esposa, e fornece detalhes sobre sua performance e sua vida sexual. Em 1997, a CNN filmou Pynchon, por acaso, no fundo de uma reportagem, e pretendia levá-la ao ar. Só não o fez porque Pynchon, que soube da situação, ligou para a emissora requisitando que não o identificassem na filmagem. Nessa conversa, Pynchon declarou que “recluso é uma palavra inventada por jornalistas que significa: ‘não gosta de falar com repórteres.’” Em uma nota em seu site que explicava o acontecido⁵, a CNN descreve Pynchon como “um enigma envolto em um mistério velado pela anonimidade.” Essa narrativa, em suma, retrata o autor como uma figura das mais misteriosas, que constantemente nos escapa e sobre a qual pouco sabemos.

Não deixa se ser surpreendente, então, abrir o *The Thomas Pynchon Companion*, publicado pela Editora da Cambridge University, e encontrar uma linha do tempo da vida de Pynchon e uma nota biográfica razoavelmente detalhada de sua história pessoal e familiar. Trata-se de uma segunda narrativa de sua vida, bastante diferente da primeira, popularizada pelo senso comum. Por meio desses textos, sabemos que Pynchon nasceu no dia 8 de Maio de 1937, e comemorou seu oitavo

³ SALES, Nancy Jo. Meet Your Neighbor, Thomas Pynchon. New York Magazine, Nova York, 1996. Texto disponível em: <http://nymag.com/arts/books/features/48268/>

⁴ GORDON, Andrew. Smoking Dope With Thomas Pynchon: A Sixties Memoir. Texto disponível em: <http://users.clas.ufl.edu/agordon/pynchon.htm>

⁵ Texto disponível em: <http://edition.cnn.com/US/9706/05/pynchon/>

aniversário no “VE day”, o dia da “Vitória na Europa” na Segunda Guerra Mundial. Já na *high school* começa a publicar contos em um periódico escolar. Em 1953 entra na Universidade de Cornell, para estudar Engenharia Física, e em 1955 se junta à Marinha americana. Serve no USS Hank no Mediterrâneo durante a Crise de Suez, em 1956, e em 1957 retorna a Cornell para estudar Inglês (pode ter tido aulas com Vladimir Nabokov, que lecionava ali nesse período). Em 1958 colabora com Kirkpatrick Sale em um musical que não foi terminado. Em 1959 publica seus dois primeiros contos da maturidade. Recebe seu diploma e se muda para Greenwich Village. Se candidata, sem sucesso, a uma bolsa da Ford Foundation para trabalhar com uma companhia de ópera. De 1960 a 1962 trabalha na Boeing, escrevendo na newsletter corporativa da empresa, seu último emprego assalariado conhecido. Nesse período publica mais três contos e um artigo técnico. Também recebe o prêmio “O. Henry” pelo conto “Under the Rose”. Em 1962, deixa o emprego na Boeing e muda-se para o México. Em 1963 publica *V.*, seu primeiro romance, que recebeu o prêmio da Faulkner Foundation e foi finalista do National Book Award. A partir daí, torna-se “escritor” de profissão. Em 1964, tem a admissão na Universidade da Califórnia em Berkeley, para estudar matemática, negada. Em 1965, declina uma oportunidade de lecionar no Bennington College. Publica outros sete romances até o presente. Ocasionalmente escreve artigos e ensaios para jornais, principalmente o New York Times, introduções para projetos de amigos, como Donald Barthelme, Richard Fariña e Jim Dodge, e resenhas de livros como *1984* e *O Amor nos Tempos do Cólera*. Dublou a “si mesmo” em dois episódios de *The Simpsons* (nos quais aparecia com um saco de papel na cabeça) e narrou um vídeo promocional para *Inherent Vice*, de 2009. Como é evidente, embora não se trate de uma biografia do tipo íntimo, que devassa por completo a vida dessa figura, trata-se ainda assim de uma vida bem documentada, distante dos mistérios insondáveis que o senso comum atribuiu a seus hábitos “reservados”.

A “Biographical note”, presente no mesmo livro, de autoria de John M. Krafft, vai ainda mais longe, e traça uma história da família de Pynchon. Os Pynchon eram pequenos proprietários de terra ingleses, cujas origens remontam à Conquista Normanda da Inglaterra. Na América, seu ancestral mais remoto é William Pynchon, puritano que se juntou à Grande Migração para as colônias em 1630, um mercador, magistrado e teólogo amador, que fundou as cidades de Roxbury e Springfield no Massachussets. William retornou à Inglaterra após escrever um livro que foi julgado herético por suas implicações políticas e religiosas. Seu filho, John, também foi um próspero mercador e proprietário. A partir daí, a ancestralidade americana de Pynchon inclui: políticos, clérigos, educadores, cientistas, médicos, inventores e financistas; um deles escreveu um manual de química, outro um conto gótico sobre um cão fantasma, um terceiro patenteou um instrumento para executar cirurgias nasais e uma aeronave movida a dinamite, um outro redigiu um panfleto sobre enemas, e

um outro ainda foi corretor da bolsa e “iateiro”. O pai do autor foi supervisor industrial, engenheiro de estradas e político Republicano local. Sua mãe, enfermeira e bibliotecária. O mais velho de três filhos, Pynchon nasceu em Long Island e cresceu em East Norwich, criado como Católico. Depois, já um jovem adulto, morou na Califórnia e no México, onde levou uma vida “hippie” durante alguns anos.

No texto de Krafft, cada um desses elementos é convocado não somente por sua pertinência ou por seu colorido, mas também pela ressonância que provoca em quem já leu as obras do autor. Um dos capítulos mais célebres de *V.* descreve em detalhes grotescos uma cirurgia plástica no nariz. O “mundo” compartilhado dos romances do autor inclui um personagem, Pig Bodine, um marujo da Marinha Americana, que aparece em quase todos os livros de Pynchon. O personagem principal de *Gravity's Rainbow*, seu romance mais conhecido, tem um ancestral que repete quase por completo a vida de William Pynchon, inclusive no prenome, e quando criança foi manipulado por um químico de inclinações pavlovianas. Neste mesmo livro, a Segunda Guerra, a ópera e a situação do homem comum a serviço da máquina industrial bélica são elementos de grande importância no enredo e no desenvolvimento temático. Todos os livros de Pynchon estão povoados de capitalistas, cientistas, engenheiros e hippies. Embora não entre a fundo nessas conexões, Krafft claramente organiza seu texto de modo a sugerir-las, escolhendo falar sobre aquilo que soa mais familiar de tudo o que se sabe sobre Pynchon. Ele emoldura sua narrativa biográfica a partir do que as obras projetam, o que é uma inversão curiosa do processo mais tradicional de projetar a vida do autor sobre a obra. A lógica por trás do procedimento, porém, é a mesma. Uma conexão de pontos assonantes que ilumina o todo. Krafft chega a dizer que Pynchon permanece evasivo, e ensaia declarar sua aceitação desse “mistério”:

*“So Pynchon the man still largely eludes us, and perhaps that is just as well. As fascinating as his fiction may seem to make his life (including his defiance of norms of celebrity culture), Pynchon the literary phenomenon is what makes us care in the first place. We hardly need to know about the life to appreciate the fiction.” (p. 14)*⁶

Mas tudo o que ele escreveu antes contradiz essa declaração, na medida em que o autor tentou iluminar Pynchon, “capturá-lo” em uma nota biográfica, e na mesma tacada sugerir, embora sutilmente, possíveis relações com suas obras.

O mesmo fenômeno – a suposta reserva de Pynchon – dá origem a duas reações diferentes: por um lado, a mitificação midiática, criadora de lendas urbanas e exploradora de factóides; por

⁶ “Ora, Pynchon, o homem, continua a nos escapar, e talvez assim seja melhor. Por mais que sua ficção pareça tornar sua vida (incluindo seu desafio às normas da cultura de celebridade) um objeto fascinante, o que atrai a nossa atenção e o nosso interesse em primeiro lugar é Pynchon enquanto fenômeno literário. Nós precisamos saber muito pouco de sua vida para sermos capazes de apreciar sua ficção.”

outro, a mitificação acadêmica, que vai a campo com suas ferramentas analíticas e recolhe todos os dados disponíveis, para depois montar um esboço da figura que procura reconstruir, e chega mesmo a encontrar ecos dessa figura imaginada em sua obra. Seria possível então dizer que, embora as abordagens do procedimento midiático e do acadêmico sejam diferentes, ambas têm como pressuposto a mesma necessidade: a de entender aquilo (aquele) que parece escapar à nossa compreensão, ou seja, que não se encaixa de imediato em padrões conhecidos, recusando-se a permitir que ele permaneça incompreendido, negando-lhe assim o anonimato que parece buscar. No caso da abordagem midiática, a “incompreensão” intolerável se refere a uma figura pública que se coloca definitivamente fora do radar, e nesse gesto se torna especialmente “interessante”, por se diferenciar de outras figuras semelhantes e também por passar a constituir um mistério a ser decifrado por repórteres intrépidos. No caso da abordagem acadêmica, a “incompreensão” não pode ser aceita porque o escritor, ao menos enquanto tal, é como um território passível de ser “descoberto” e conhecido, e negar-se à tentativa de conhecê-lo é negar a própria natureza da empresa científica de caráter iluminista na qual tomamos parte. É imperativo conhecer o *autor* – mesmo que não se atribua, por razões teóricas, especial importância a essa figura.

1.2 A natureza da dificuldade pynchoniana

Curiosamente, em mais uma assonância pitoresca entre vida e obra, a maneira como os próprios livros de Pynchon são lidos e estudados é muito semelhante. Pynchon tem fama de ser um escritor difícil. Devido a essa dificuldade, seus leitores, profissionais ou não, são sempre colocados frente a um desafio: diante de um objeto que causa perplexidade, as reações possíveis são abandoná-lo e tentar esquecê-lo, ou “enfrentá-lo”, com o intuito muitas vezes declarado de “vencê-lo”, ou seja, ser capaz de atravessar uma muralha de dificuldade para ter acesso ao prêmio do entendimento. A superação de tal empreitada possui um elemento de prazer claramente marcado: o gozo de decifrar o enigma, vencer os obstáculos, superar as dificuldades. A esquematização desse cenário de leitura é importante para entender os *produtos* das leituras empreendidas por críticos e leitores-fiéis, como buscaremos fazer adiante.

Antes disso, porém, é preciso entender de que maneira as obras de Pynchon causam perplexidade e “desafiam” os leitores – ou seja, entender a natureza de sua dificuldade. De modo geral, as características marcantes da obra pynchoniana que contribuem para essa dificuldade são: a) as dimensões das obras, que algumas vezes atingem as muitas centenas de páginas; b) seus múltiplos personagens e enredos; c) suas incontáveis referências históricas; d) seu estilo saturado e sua prosa por vezes quase abstrata. A enormidade do que precisa ser absorvido ao longo da leitura

coloca a questão crucial: seria possível “dominar” um livro de Pynchon, de modo a ser capaz de ler através dele e observá-lo, como exige a pesquisa literária, de todos os ângulos? Se alguns livros de Pynchon são mais modestos em suas dimensões, seus grandes romances históricos - *Gravity's Rainbow*, *Mason & Dixon* e *Against the Day* - oferecem um desafio de processamento talvez sem precedentes.

Tomando *Against the day* como exemplo paradigmático, podemos observar todas aquelas características. Quanto às dimensões, a edição com que trabalho possui 1085 páginas de letra miúda. Quanto aos personagens, podemos destacar doze “protagonistas”, que o texto acompanha alternadamente como focos narrativos. Esses personagens atravessam um período histórico que vai de 1893 ao final da Primeira Guerra Mundial, e suas peripécias os levam da Califórnia ao Lago Baikal, atravessando dezenas de localidades e países no entremeio. O enredo acompanha eventos históricos como a Feira Universal de Chicago, as greves de mineiros do Colorado e o Evento de Tunguska, e apresenta *cameos* de figuras históricas como Nikola Tesla, Francisco Ferdinando e Boris Karloff, além de dramatizar com variados graus de didatismo debates intelectuais e científicos do período. O estilo do livro, por sua vez, é bastante diversificado, recorrendo a pastiches de diversos estilos populares da virada do século XIX para o XX, mas sempre marcado pela peculiar saturação pynchoniana de informação, com longas frases cheias de orações coordenadas e/ou listas descritivas, que por vezes levam o “retrato” verbal às raias da abstração, como se pode observar no fragmento a seguir:

“From her ancestral home on an island just the other side of the promontory from town, Constance Penhallow, now passed into legend, though not herself ambitious for even local respect, watched the arrival of the Malus. When required she could pose with the noblest here against the luminous iceblink, as if leaning anxiously out of some portraitframe, eyes asking not for help but understanding, cords of her neck edged in titanium white, a threequarters view from behind, showing the face only just crescent, the umbra of brushed hair and skullheft, the brass shadow amiably turned toward an open shelf of books with no glass cover there arranged to throw back images of a face, only this dorsal finality. So had her grandson Hunter painted her, standing in a loose, simple dress in a thousandflower print in green and yellow, viewed as through dust, dust of another remembered country observed late in the day, risen by way of wind or horses from a lane beyond a walled garden... in the background a halftimbered house, steep gabbling of many angles, running back into lizard imbrication of gray slatework, shining as with rain... wilds of rooftops, unexplored reaches, stretching as to sunset...”⁷

⁷ PYNCHON, Thomas. **Against the Day**. Nova York: Penguin Books, 2007. p. 127. Na tradução de Paulo Henriques Britto, o trecho é o seguinte: “De seu lar ancestral numa ilha que ficava do lado oposto do promontório em relação à cidade, Constance Penhallow, agora uma figura lendária, embora sequer ambicionasse o respeito local, assistia à chegada do *Malus*. Quando necessário, ela era capaz de fazer pose na luz refletida no gelo tanto quanto os mais nobres do local, como se destacando-se da nervosa moldura de um retrato, olhos pedindo não ajuda mas compreensão, os tendões do pescoço esboçados em branco de titânio, vista de trás em perfil de três quartos, o rosto aparecendo apenas como um crescente, a umbra do cabelo escovado e o volume do crânio, a sombra cor de bronze voltada, convidativa, para uma estante de livros descoberta, sem porta de vidro que refletisse as imagens de um rosto, apenas essa vista dorsal implacável. Fora assim que seu neto Hunter a pintara, em pé, com um vestido simples, largo, com estampado de

A personagem retratada aqui não volta a aparecer de maneira significativa no livro, e o trecho a que esse parágrafo pertence é o único em que ela figura. Ainda assim, o narrador parece despende um enorme esforço para, num único parágrafo não especialmente longo, incluir uma grande quantidade de informações sobre ela, as quais vão de características físicas a fragmentos de história pessoal e traços de personalidade. Tais informações, porém, não são especialmente elucidativas, pois não indicam uma compreensão nem mesmo superficial dessa mulher. Talvez seja melhor chamar tais “informações” de “dados”, elementos pouco significativos para a descrição de uma personagem, cujo efeito é o de criar uma composição quase abstrata. Ainda assim, ao ler o parágrafo, sentimos que estamos lendo a descrição de uma personagem, de quem no entanto acabamos quase nada sabendo – contradição que produz um ruído no ato da leitura, um ponto de incompreensão que, ao se somar a inúmeros outros semelhantes, cria um efeito de incerteza, de dirigir em meio à névoa por uma paisagem que se julgava estar explorando, mas que resulta desconhecida. Poderia se aproximar tal procedimento a um estranhamento chklvskiano às avessas, cujo resultado não é tornar o objeto mais concreto, mas ao invés disso mais translúcido e indefinido.⁸

Essa dificuldade de “agarrar”, de modo firme, uma obra de Pynchon ecoa o teor dos enredos dessas obras. Todos os livros do autor se estruturam como algum tipo de narrativa de busca. Sua composição é enciclopédica, com referências incontáveis, culturais e de outras ordens. Esses mistérios raramente são resolvidos pela trama, ou ainda, a resolução só acrescenta à opacidade do mistério... O desenvolvimento, via de regra, está cheio de non-sequiturs, pontas soltas, buracos... Em *V.*, Herbert Stencil viaja através do mundo e da memória em busca de uma mulher, conhecida como V., que é mencionada nos diários de seu pai. Mas ele não a encontra, e a narrativa literalmente “desmonta” essa mulher, cujos membros artificiais ela perde nas últimas páginas. Em *The Crying of Lot 49*, Oedipa Maas é inexplicavelmente nomeada executora testamentária de um antigo namorado milionário, e em meio ao seu trabalho descobre uma aparente conspiração, de séculos, ao redor de uma disputa entre serviços postais europeus. À medida que descobre mais e mais sobre a conspiração, Oedipa fica cada vez mais desorientada, e no fim do livro já não sabe em que acreditar, e a narrativa termina em uma nota de antecipação que é deixada no ar. Ficamos à espera de um acontecimento que não chega. *Gravity's Rainbow* apresenta várias buscas, sobretudo a do foguete

florzinhas, verde e amarelo, vista como se através de uma nuvem de poeira, poeira de outra terra observada no final da tarde, levantada pelo vento ou por cavalos numa estrada que passasse do outro lado dos muros do jardim... ao fundo, uma casa de madeira e alvenaria, cumeeiras íngremes em diversos ângulos, estendendo-se para trás numa imbricação de ardósia cinzenta, como o dorso de um lagarto, luzidia como se molhada de chuva... a terra ignota dos telhados, regiões inexploradas, estendendo-se até o poente...” p. 131

⁸Voltarei a esse parágrafo no Capítulo 2, para tratar de sua segunda parte, que revela que a descrição de Constance até então era a descrição de um retrato feito por seu neto.

nazista 00000, que não é encontrado, e a de Slothrop, cujas memórias de infância podem ou não terem sido implantadas, mas na tentativa de desemaranhá-las acaba tendo a consciência despedaçada. Em *Vineland*, Prairie Wheeler tenta descobrir mais sobre sua mãe, que a abandonou na infância, mas essa procura a leva a descobrir coisas que talvez preferisse não saber, e para muito perto de repetir a tragédia da mãe. *Mason & Dixon* retrata a exploração pioneira da América pela dupla de agrimensores-astrônomos, que buscam completar o trabalho de instituir a linha que separará os estados de Maryland e Pensilvânia e, no futuro, o Norte do Sul na Guerra Civil Americana – mas a instituição dessa linha é apresentada como um ato de violência contra o mundo, mais responsável por introduzir o caos e o conflito que a ordem. *Against the Day* tem como duas de suas principais linhas narrativas a busca, por um lado, das potências imperialistas por Shambhala, a terra paradisíaca lendária do Oriente, e por outro, dos filhos da família Traverse por vingança contra os assassinos de seu pai. Tanto um quanto outro objetivo são alcançados por acaso, e esvaziados de todo o sentido que, à distância, pareciam ter. *Inherent Vice* é o primeiro livro “de detetive” de Pynchon, embora vários de seus predecessores possam ser classificados como extrapolações do gênero. Nesse livro, a investigação de um detetive particular parece levá-lo para mais longe, e não mais perto, da verdade.

Seja na forma de uma ideia, de uma resposta, de uma pessoa ou de um objeto, o “Graal” que os personagens de Pynchon procuram sempre escapa do alcance deles. Quando Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*, descreve o enredo arquetípico do “romance” medieval (FRYE, op. cit., pp. 186 – 206), ele caracteriza esse gênero como a narrativa aventuresca em que os personagens estão sempre em busca de enfrentar um grande desafio – derrotar um monstro ou vilão terrível, libertar um reino, tomar posse de um objeto sagrado ou miraculoso. A vitória do herói dessas narrativas representaria, segundo ele, uma vitória redentora sobre o mundo, capaz de reverter o caos maligno instaurado sobre aquela terra e restituir o reino da ordem e do desejo humano satisfeito. Embora as narrativas de Pynchon se organizem, na superfície, segundo esse mesmo princípio aventuresco de peripécias, viagens e desafios, a lógica que subjaz a elas é a da incapacidade, por parte de seus “heróis”, de alcançar o fim da demanda, de levar à realização plena aquilo que, por inúmeros motivos, eles se haviam empenhado em fazer.

Ora, alguns leitores de Pynchon, ao se deparar com a demanda de ler os livros do autor, parecem se colocar, inconscientemente, no papel do herói romanesco, que precisa derrotar o dragão da dificuldade do texto e se apossar do Graal de seu sentido. A seguir, analisaremos algumas das armas com as quais eles empreendem essa jornada.

1.3 Enfrentando o mistério

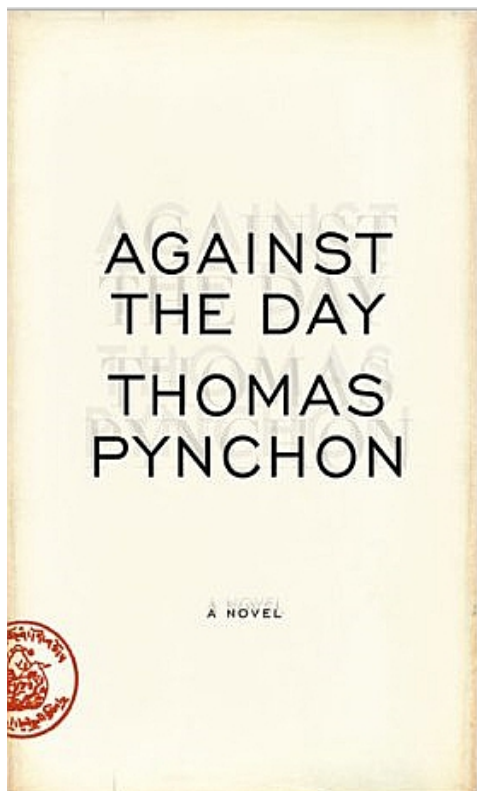
Inicialmente, as demandas e mistérios dos livros de Pynchon são estruturados à maneira clássica, com uma série de “pistas”, desconfianças e provocações. Mas em seguida esses mistérios se expandem até parecer engolir o mundo, e permanecem sem resolução. Não há desenlace definido. Aí se localiza a espécie de dificuldade dos livros de Pynchon, da maneira como eles se oferecem ao conhecimento do leitor: como desorientadores e, ao mesmo tempo, ominosos, como se a resposta para esses enigmas estivesse próxima, ao alcance da mão; de modo que, se pudéssemos dar um passo na direção certa, poderíamos apreendê-la. Nasce daí toda uma tradição de estudos e leituras pynchonianos, que procura iluminar os pontos mais obscuros de suas narrativas através de uma série de recursos. Na introdução do *Thomas Pynchon Companion*, os editores apontam a dificuldade e exclusivismo pynchonianos como causa da fiel comunidade de leitores do autor, criada a partir da dificuldade, do vácuo de sentido explícito. Sem a voz de autoridade do autor, sem sequer sua presença imagética, restam somente as obras, seus *dead-ends* e caminhos possíveis, trilhados passo a passo por uma comunidade interessada que se fortalece nessa busca. Há algo de culto, mas é um culto às avessas. Não está baseado em um conhecimento exclusivo: “Nós sabemos algo que ninguém mais sabe”, mas sim na falta de conhecimento: “Nós não sabemos, e estamos constantemente tentando descobrir”.

Essa tradição aborda os livros de Pynchon como quebra-cabeças à espera de serem montados – mas falta-lhes peças e ninguém sabe muito bem qual é a imagem da caixa. Daí o esforço de seus intérpretes em fornecer esses materiais: A Pynchon Wiki é um projeto colaborativo, feito por fãs, dedicado a explicar todas as referências dos livros. O *Gravity's Rainbow Companion*, escrito por Steven Weisenburger, é o precursor desse projeto, e pela primeira vez tentou desemaranhar todas as referências da obra, sem as quais pareceria, sob um certo ponto de vista, incompreensível. A página da Pynchon Wiki dedicada a *Gravity's Rainbow*, inclusive, é uma espécie de meta-companion, e explica elementos tanto do romance quanto da obra de referência. O *Pynchon Notes*, por sua vez, é uma revista dedicada exclusivamente ao estudo de Pynchon, e já teve mais de 50 edições. Os textos publicados ali abordam a relação das obras do autor com “temas” das humanidades e do mundo contemporâneo, tais como “Atonalism, Nietzsche and *Gravity's Rainbow*: Pynchon's Use of German Music History and Culture” ou “Pynchon and Electro-Mysticism”.⁹

E no entanto, o resultado de tamanhos esforços é ambíguo. A Pynchon Wiki é o caso mais exemplar: a teia de referências dentro da própria wiki torna-se rapidamente labiríntica, e passa a exigir por sua vez outras referências, assim como o *Companion* de *Gravity's Rainbow* exigiu seu próprio comentário na forma da Pynchon Wiki dedicada ao livro. À maneira dos comentários

⁹ Fonte: www.pynchonnotes.com

Talmúdicos ou mesmo daqueles acumulados a respeito da Literatura Clássica grega e latina, ao invés de simplificar os esforços, a página os multiplica. Mais do que isso: o valor desses esforços é bastante questionável, pois o multiplicá-los não implica em maior complexidade, mas antes num achatamento generalizado.



Para ilustrar essa situação, tomemos alguns exemplos da página da Pynchon-Wiki dedicada a *AtD*. Como em todos os “exemplares” da Pynchon-Wiki, a de *AtD* possui entradas dedicadas especificamente a uma análise da capa e do título do livro, assim como um índice alfabético de personagens e conceitos importantes da história e uma longa série de anotações “página a página”, dedicadas a esclarecer as referências culturais encontradas no livro. No caso da página de *AtD*, há até mesmo uma entrada a respeito da sinopse oficial do livro, que teria sido escrita pelo próprio Thomas Pynchon, e na qual seus leitores encontram indicações para “decifrar” o romance.

Trata-se de um caso raro na trajetória de Pynchon, que somente na introdução ao seu livro de contos *Slow Learner* escreveu sobre a própria obra. Não surpreende, portanto, que os fãs dediquem tempo e espaço a esmiuçar esse texto em busca de “respostas”. Trata-se, como se pode ver, de uma dedicação algo obsessiva à leitura do autor, centrada em “desmontar” seus textos e analisá-los peça por peça. Tal análise, no entanto, passa longe de uma interpretação no sentido mais estrito. Para demonstrá-lo, tentarei reproduzir aqui o tipo de leitura possibilitado pela “Pynchon-Wiki”, primeiro nas análises que ela faz da capa e do título do livro, e em seguida o tipo de decifração do livro permitido pelas anotações.

A capa, de início, não pareceria ser um objeto relevante de análise, no sentido de uma maior compreensão do texto contido sob ela. No entanto, no contexto do marketing cultural contemporâneo, os leitores parecem enxergar ali pistas de algum caráter, como quando fãs de filmes de super-herói analisam obsessivamente pôsteres e imagens promocionais à cata de “easter eggs”, pequenos detalhes escondidos ali que fariam referência a algo de importante ou interessante. Para os fãs de Pynchon, esses detalhes fazem referência a algum sentido último do texto, como se até a capa do livro fosse engolida pela expansão paranoica do texto pynchoniano.¹⁰ Para justificar tal leitura,

¹⁰ Voltaremos a abordar essa expansão paranoica do texto no terceiro capítulo.

o(s) autor(es) do texto sobre a capa¹¹ recorre(m) a uma voz autoral que estaria ali presente, o mesmo argumento utilizado para justificar a análise – de resto, bem mais pobre – da sinopse oficial/texto de divulgação.¹²

Ele diz que havia uma versão da capa anterior àquela que foi utilizada no lançamento, e as ligeiras modificações realizadas entre as duas versões seriam uma indicação de interferência do autor do livro, tal como, ainda segundo ele, acontecera na obra anterior do autor, *Mason & Dixon*, cuja capa foi ligeiramente alterada a pedido do escritor. Outro dado “da realidade” a que ele recorre é que a capa foi criada pelo mesmo designer responsável pela edição em *paperback* de *Slow Learner*, Michael Ian Kaye. A afirmação feita logo em seguida indica, não sem um teor quase cômico, a ânsia dos fãs de Pynchon por informações sobre o autor: “This seems to indicate that Pynchon likes Kaye's previous work.” Reafirmo aqui, com esse exemplo, o tratamento do autor pelos fãs e leitores como, ele próprio, um mistério a ser desvendado, tema a que retornarei adiante.

O autor da análise passa então a esmiuçar os detalhes que encontra na capa, e a relacioná-los com temas encontrados no livro, com o enredo e até mesmo com a já mencionada sinopse de divulgação. Ele afirma que o aspecto amarelado/envelhecido da capa é uma referência à ambientação do livro no final do século XIX e à recriação paródica que Pynchon faz da prosa do período. A cor branca refletiria os temas de luz e escuridão que percorrem o livro e o próprio “vazio” da capa seria um eco da exortação de Pynchon no texto de divulgação: “the reader can decide”¹³, uma atitude que deveria ser praticada, ainda segundo o autor da análise, “with minimal outside interference from anything but the text itself”¹⁴ - o que claramente contradiz as abundantes referências externas dos autores dessa análise. Ele ainda continua analisando o efeito de sombras lançadas pelo título e pelo nome do autor sobre o “fundo” da capa, duplicação ou até mesmo triplicação que faria referência à dupla refração provocada pelo “espato da Islândia”, elemento importante da narrativa, às realidades paralelas indicadas pelo enredo, à passagem entre o antigo e o moderno indicado por uma diferença nas fontes com e sem serifa do título em si e das sombras, e até mesmo a presença de diferentes perspectivas históricas, locais e políticas, indicadas pelas diferentes fontes de luz necessárias para formar as sombras apresentadas na capa. Depois de concluir sua análise, o autor se omite a respeito da relevância de todas essas referências para uma análise ou interpretação do livro, mas, em um momento de sobriedade, ele ainda aponta uma última

¹¹ Disponível em: http://against-the-day.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=ATD_cover_analysis

¹² É interessante observar como todos esses objetos estão ligados à dimensão publicitária do livro, dentro do interesse editorial em vender muitos exemplares. Nesse sentido, a divulgação de um livro de Pynchon a uma comunidade de leitores ávidos e obcecados não difere da já mencionada divulgação de um filme de super-heróis a uma comunidade de fãs igualmente ávida e obcecada, embora, talvez, a natureza da obra divulgada seja bastante diversa.

¹³ “O leitor pode decidir”

¹⁴ “com o mínimo de interferência externa ao texto”

possibilidade, a de que parte do que ele enxerga ali seja fruto da contingência ou do acaso: “Maybe it is merely overprinting [...] and the different typefaces somehow reflect something about the imperatives or forces behind the re-drafting.”¹⁵

Observamos uma lógica semelhante no comentário sobre a primeira frase de *AtD*, “*Now single up all lines!*” (PYNCHON, op. cit., p. 3). Nas anotações página a página, a Pynchon Wiki menciona que i) Pynchon esteve na marinha e “single up all lines” (reunir os cordames) é um termo náutico comum; ii) a frase é utilizada no contexto náutico comum em todos os outros romances do autor, à exceção de *Vineland*; iii) a “singularização” das linhas faz referência a um tema importante do romance, isto é, a duplicação ou dupla refração da realidade operada, entre outros, pelo “espato da Islândia”. Além disso, citando outras fontes, a página especula que a frase seria uma injunção para o leitor e para o próprio livro, e talvez até mesmo um desafio jocoso aos críticos que enfrentarão a obra. Por fim, há uma pequena polêmica a respeito da ausência de aspas iniciais na frase, nas edições americanas do livro, que alguns especulam ser um lapso tipográfico intencional, que indicaria ironia por parte do autor, ou então a continuidade do diálogo que começamos a presenciar *in medias res*, ou mesmo das aventuras dos “Chums of Chance”.¹⁶ A polêmica é resolvida com a intervenção de outro participante¹⁷, que afirma que a ausência das aspas iniciais é simplesmente uma questão de costume editorial, que omite sinais de pontuação no início, por força da utilização de primeiras letras capitalizadas e com fonte em tamanho maior que o resto do texto.

Em suma: nos dois casos, os comentadores fazem observações interessantes e pertinentes, relacionadas ao conteúdo do livro, no que poderia se tratar de uma espécie de *close reading*, possivelmente útil a qualquer interpretação do texto. Por outro lado, eles também se debruçam sobre detalhes mínimos – a ausência das aspas, as sombras tipográficas – que, depois de arduamente explorados numa busca obsessiva de sentido, são mais ou menos deixados de lado como frutos de contingências editoriais.

Num grau mais extenso, como por exemplo ao tomar a Pynchon-Wiki de *AtD* como um todo, essa prática leva a uma acumulação de informação completamente entediante, uma miríade de comentários e discussões que não apresentam o menor indício de unidade, mas somente a repetição, tendendo ao infinito, das mesmas considerações. A “análise” que a Pynchon-Wiki faz do título do livro, por exemplo, é na verdade uma grande reunião de possíveis referências, que vão da pintura (um quadro de David Hockney), à fotografia (o “contre-jour” ou contra-luz fotográfico, que ao

¹⁵ “talvez seja meramente uma questão de sobre-impressão ... e as diferentes fontes de algum modo refletem algo a respeito dos imperativos e contingências do processo de revisão”

¹⁶ Como veremos, esse grupo de protagonistas é apresentado no texto como personagens de uma série de livros de aventura juvenis, dos quais *AtD* seria mais um volume.

¹⁷ Lembremos que a Pynchon Wiki funciona segundo o modelo “wiki” de gestão coletiva do conhecimento, possibilitando sucessivas edições no texto dos verbetes ou, nesse caso, das notas.

intensificar o contraste entre luz e sombra forma silhuetas bem definidas), ao próprio livro (com inúmeras referências diretas ou oblíquas ao título), à *Bíblia* (principalmente no sentido de “em preparação” para o Dia do Juízo Final), a outros livros do autor (como *Gravity's Rainbow* e *Mason & Dixon*), a obras Mórmons, ao *Paraíso Perdido*. Não se discute, porém, a relevância dessas referências, somente se as elenca de modo a construir a impressão de um panorama amplo e diversificado, que no entanto pouco ou nada avança em relação ao que o próprio livro faz, no sentido de construir uma imagética da luz e da escuridão, de duplicação, espelhamento, juízo final, etc.

Esse procedimento é continuado nas anotações, uma das quais já mencionada, embora de modo um pouco mais complexo. Sendo este um trabalho coletivo, é de se esperar uma heterogeneidade nos resultados. De modo que temos uma gama um pouco mais variada de estilo nas notas. Algumas são simples anotações explicativas, no padrão “edições comentadas”, como a que explica que Porfirio Diaz foi presidente do México entre 1876 e 1880, e entre 1884 e 1911. Outras são mais extensas, e semelhantes à análise do título ou da primeira frase, mas sempre dedicadas a frases, sintagmas, palavras e expressões – jamais a parágrafos, trechos ou páginas. Essa interpretação, como já foi demonstrado, costuma se resumir a um apanhado de referências, sem nenhuma espécie de princípio “organizador”, que seria na verdade um princípio criativo, ou análise formal. Como resultado, e tomando-se o conjunto das anotações, em acréscimo à leitura do livro, somos colocados frente a um colossal número de referências e apontamentos que não levam, porém, a lugar nenhum, a não ser de volta para os mesmos detalhes e as mesmas suspeitas que nunca fazem mais do que se acumular no fundo da mente, sendo deixadas para trás à medida que são substituídas pelo próximo detalhe intrigante. A falta desse princípio criativo é a falha fundamental da Pynchon-Wiki, e a causa de sua acumulação entrópica de informação, de dados e especulações sem hierarquia e sem *sentido*, i.e., sem uma ou mais direções para as quais a análise poderia apontar. Uma defesa desse padrão poderia afirmar que se trata realmente de um estágio especulativo, desinteressado e, em certa medida, democrático, visto que possibilita a abertura para muitas linhas de pensamento. Isso certamente seria possível, caso os participantes nessa empreita de fato estivessem interessados em criar aberturas a partir do texto pynchoniano. No entanto, como espero ter demonstrado, a única linha de pensamento efetuada por tal aglomeração é a do “estabelecimento” de referências, criando uma espécie de “dicionário” frio e pálido dos “bits” pynchonianos, sem qualquer esboço de uma análise de fôlego.

Esses exemplos representam as possibilidades e os perigos dessa prática interpretativa. Ao jogar uma luz sobre elementos mínimos de um texto imenso e incerto, essa leitura apresentaria caminhos possíveis em meio à névoa, mas se contenta em colecionar esse elementos, sem seguir os

caminhos que eles apontam. Seu único interesse, ao que parece, é reunir apontamentos no sentido de um acúmulo sequencial de informação, sem qualquer pretensão organizadora ou construtiva. Um exemplo flagrante disso é que, no topo de todas as páginas da Pynchon-Wiki, encontramos o seguinte aviso: “Note: please keep this analysis general and spoiler-free” [nota: favor manter essa análise geral e livre de *spoilers*]. Ou seja: o próprio *modus operandi* dessa comunidade consiste em não mergulhar a fundo na análise do livro, posição “justificada” por uma adesão à neurose contemporânea do *spoiler*, um conceito que pertence à dimensão da arte como produto e entretenimento consumível. Ao proibir o *spoiler*, impede-se que a obra se apresente como totalidade, sendo antes disso, justamente, somente uma progressão de pequenas “descobertas” relacionadas ou com o enredo ou com as referências do autor. Essa leitura temporal apresenta uma concepção teleológica do tempo, lê-se “para chegar em algum lugar”, isto é, na resolução, no *dénouement*, nas respostas para os mistérios do texto. Sem dúvida a proibição do *spoiler* e as limitações da Pynchon-Wiki estão interligados, não numa relação de causa e efeito, mas ambos como sintomas de uma noção de base, que é o que estamos explorando.

Essas escolhas interpretativas parecem ser reflexos de uma tendência mais ampla na construção social dos significados. Restringe-se ao contingente e à auto-referência por falta de uma referência transcendente segura, por falta de um “código” que possa pautar as decisões interpretativas, e ao mesmo tempo pela perda de um sentido de *playfulness* ou de *jouissance* desligado da “descoberta” cumulativa de “bens” informacionais. Em outras palavras: ao mesmo tempo em que o “mundo” se torna mais opaco, a necessidade de interpretá-lo segundo regras rígidas permanece, criando uma situação “péssima”, em que a falta de sentidos estabelecidos e a falta de alegria diante do texto criam comitês de exploração burocrática.

A acumulação de informação é a linha de pensamento da Pynchon-Wiki, e, em última instância, seu princípio organizador. Ao fazer isso, seus autores abandonam qualquer possibilidade de construir uma “narrativa” crítica coerente, dotada de propósito e sentido, e simplesmente continuam a escavar minúcias, muitas das quais não passam de miragens. Frente a essa descrição, seria possível dizer que a Pynchon-Wiki não é especialmente relevante para a leitura de Pynchon, e portanto que fazer uma crítica da leitura por ela empreendida seria um movimento retórico sem valor específico. No entanto, é preciso lembrar a ênfase colocada pela introdução ao *Thomas Pynchon Companion* (doravante, TPC) na comunidade leitora do autor, e em de que maneira esses leitores se encontram irmanados pelas dificuldades e mistérios de seus livros. Nas indicações bibliográficas do TPC, a Pynchon-Wiki aparece em primeiro lugar na lista de websites. Trata-se de uma página relevante não só para os leitores casuais mas para a própria crítica pynchoniana. Isso não quer dizer, no entanto, que se trate da única referência possível. Como afirmei anteriormente,

Pynchon tem uma comunidade crítica bem organizada, que já publicou mais de cinquenta edições de uma revista, a *Pynchon Notes*, dedicada exclusivamente a sua obra. O *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, publicado em 2012, poderia ser considerado um destilado desses esforços de décadas da crítica pynchoniana. Dois dos editores da revista, John M. Krafft e Bernard Duyfhuizen, contribuem com textos para o volume, e os editores do volume, Inger H. Dalsgaard, Luc Herman e Brian McHale, já contribuíram com textos para a revista. Steven Weisenburger, célebre pela autoria do *Gravity's Rainbow Companion*, também está presente na coletânea. Além disso, trata-se de uma publicação da série de *Companions* da Cambridge University Press, em geral reconhecida pela qualidade de suas publicações. De modo que podemos considerar o TPC como exemplar do tipo de crítica predominante na comunidade pynchoniana.¹⁸

Essa descrição da comunidade crítica pynchoniana traz à mente ainda um outro aspecto das leituras com as quais estamos lidando. Os acadêmicos pynchonianos são, eles mesmos, “fãs” do autor, e existe uma relação íntima entre os dois grupos, que pode, no entanto, ser problemática. A aproximação das práticas da *scholarship* com as práticas do *fandom* é um fenômeno decididamente “pós-moderno”, que implica em uma transformação de ambas as práticas. No caso pynchoniano, precisamos ainda analisar as leituras típicas da crítica, para poder observar como ela lida com a obra do autor.

1.4 Uma tradição crítica

A pergunta decisiva, nesse momento, é: será possível encontrar, no TPC, exemplares de *visão crítica*, de princípios organizadores e do olhar para o todo que tanta falta fazem na Pynchon-Wiki? A resposta, como de costume, é complexa. Por um lado, sim, há exemplos de visão crítica nessa coletânea. Por outro, há também exemplos de problemas semelhantes aos encontrados na Pynchon-Wiki, e talvez, no cômputo geral, os problemas se sobressaiam aos bons resultados. O volume é precedido pela introdução dos editores e por uma “Biographical Note”, de autoria de John M. Krafft. Em seguida, encontra-se dividido em três partes: a primeira, “Canon”, com textos dedicados a cada um dos livros de Pynchon; a segunda, “Poetics”, procura analisar mais a fundo o estilo pynchoniano, contemplando as relações e os lugares de Pynchon na história da literatura e no pós-modernismo, e seus intertextos; a terceira, “Issues”, analisa o desenvolvimento, dentro da obra pynchoniana, dos temas História, Política, Alteridade e Tecnologia; por fim, o livro se encerra com uma breve coda com o título promissor de “How to read Pynchon”. Trata-se de uma organização

¹⁸ O que não quer dizer que este seja o único tipo de crítica praticado, nem o mais importante ou interessante – somente aquele comum a um grupo “dominante”.

abrangente, mas nem sempre o efeito geral da leitura é expansivo ou esclarecedor. O livro sofre por ter um caráter introdutório/didático e, ao mesmo tempo, crítico – como atesta a declaração dos editores, na introdução, de que o livro se destina tanto a estudantes e professores como a fãs de fora da Academia e a especialistas no autor. Por outro lado, essa característica pode decorrer, em parte, do fato de Pynchon ser um autor contemporâneo, detentor de poucas décadas de fortuna crítica, e além disso ser também um escritor difícil, cuja leitura exigente demande ainda, talvez, algum tempo de análise e estudo.

Seja como for, é preciso encarar os textos tal como são, e procurar descobrir se, em meio às heterogeneidades da autoria coletiva, é possível descobrir uma ou mais tendências e pontos em comum, tais como aqueles encontrados na Pynchon-Wiki. Proponho-me a realizar uma leitura exaustiva dos textos para ser capaz de apresentar tanto as variações quanto as homogeneidades, e ao mesmo tempo detalhar alguns dos lugares-comuns teóricos e críticos presentes na comunidade acadêmica pynchoniana.

A “Introduction” dos editores Inger H. Dalsgaard, Luc Herman e Brian McHale não foge a um modelo tradicional de introdução, e coloca o desejo, por parte dos editores, de que o volume se destine a estudantes, professores, fãs e especialistas, em suma, todas as “classes” da assim chamada “Pyndustry”. Tal desejo se sustenta na defesa de uma comunidade leitora criada pela dificuldade e pelo exclusivismo pynchonianos. Como afirmei anteriormente, os editores afirmam, aqui, o status de culto dessa comunidade leitora, um culto às avessas criado pela falta de conhecimento, e não por sua posse. Eles apresentam, ainda, um sumário de cada um dos textos do volume, e apontam outras indicações de leitura para os interessados na obra do autor. Em seguida, vem a “Biographical note” de John M. Krafft, que já analisei na primeira parte deste texto. Retomo, porém, a ideia de que esta nota é marcada por uma contradição fundadora, pois se constrói em cima de uma narrativa a mais completa possível da vida de Pynchon, para no final afirmar que a pessoa de Pynchon “ainda nos escapa”, e que conhecer sua vida não é de grande interesse para seus leitores. Essa relação contraditória com a figura de Pynchon é paradigmática de uma das tendências de sua crítica, como veremos com maior detalhe adiante.

Após esses textos introdutórios, passamos à primeira parte, chamada pelos editores de “Canon”. Essa seção consiste em vários textos sobre as diversas obras de Pynchon. Os livros mais longos recebem textos individuais, e os mais curtos são reunidos seguindo um critério cronológico ou temático. A primeira parte é a mais fraca do volume, e a que menos tem a contribuir tanto para o leitor comum quanto para o especializado. Em nenhuma outra seção a tensão entre as pretensões didáticas e críticas do TPC está tão acentuada como aqui. Alguns textos são excessivamente breves e sumários, e outros, longos demais. De maneira geral, fala-se muito pouco ou nada dos aspectos

formais das obras e do estilo pynchoniano, o que, em textos que têm essas obras individualmente como objeto, parece-me ser uma ausência grave.

O primeiro deles, “Early Pynchon”, de Luc Herman, é um resumo crítico da juvenilia, dos primeiros contos e do primeiro romance de Pynchon, “*V.*” (1963). Herman coloca esses textos uns contra os outros para comparar suas características comuns. Também os observa à luz da introdução de “*Slow Learner*”, o volume que reuniu os contos de Pynchon. Essa introdução, escrita pelo autor, é o único exemplo de auto-meta-ficção de Pynchon, na qual ele percorre sua trajetória de aprendizado como escritor, enformada por um quadro narrativo clássico desse processo. É curioso como, sendo um objeto singular, esse texto atraía imediatamente a atenção do crítico, mas termine não recebendo a mesma atenção crítica que os demais, e acabe sendo usado como ferramenta ou chave interpretativa, ao invés de ter sua própria organização e seus fundamentos questionados. Alguns dos elementos comuns das obras que o autor destaca são a criação paranoica de mundos, a intertextualidade algo pedante, a ficcionalização de conceitos científicos e os grandes temas da violência, opressão, sexualidade e raça. À exceção da intertextualidade, todos esses elementos pertencem antes ao espectro temático ou conteudista, e pouco dizem sobre como essas obras efetivamente são escritas. O mais próximo que Herman se aproxima de fazê-lo é em sua observação sobre a dimensão histórica de “*V.*”, no qual a imaginação histórica de Stencil, um dos personagens principais, tem papel essencial. O personagem, que procura reconstruir a memória do pai a partir de seus diários, tem a psique fragmentada na tentativa de personificar os personagens de suas fantasias. Considerando a importância do gênero histórico, por um lado, e do fenômeno da fragmentação da consciência, por outro, em toda a obra de Pynchon, trata-se de uma observação instigante e potencialmente frutífera que Herman, no entanto, não persegue.

O texto seguinte é “*The Crying of Lot 49 and other California novels*”, de Thomas Hill Schaub. Esse artigo coteja os três romances mais curtos de Pynchon, “*The Crying of Lot 49*” (1966), “*Vineland*” (1990) e “*Inherent Vice*” (2009), que têm em comum o espaço – a Califórnia –, o tempo histórico – o período que vai dos anos 60 até a Era Reagan – e o tema – o nascimento, as decepções e a morte dos sonhos hippies. A tese básica de Schaub é a de que os três romances seriam “parábolas” da nação americana como um todo, em especial no aspecto, recorrente em Pynchon, da “morte do sonho revolucionário”: como a energia revolucionária se transforma em força conservadora. A cisão marcante desse processo se daria entre “*Lot 49*”, contemporâneo dos acontecimentos que narra, e que parece apontar para o aparecimento de forças subversivas, e “*Vineland*” e “*Inherent Vice*”, escritos olhando-se para a mesma época, mas a partir de décadas no futuro. As obras mais tardias seriam mais reflexivas e teriam um tom mais “elegíaco”, no sentido de observação daquilo que se perdeu, ou daquilo que foi feito dos sonhos da geração de 60. “*Lot 49*”,

ao criar uma trama paranoica em seu enredo, apontaria a natureza do próprio texto como trama paranoica criada pelo autor para conter um segredo ao qual ele somente tem acesso – em outras palavras, a natureza hermética, gnóstica da literatura de modo geral. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da narrativa apontaria para um clamor pela fantasia, a imaginação não-realista, capaz de ocasionar um milagre utópico de consenso auto-produzido, anarquista, no qual as diversidades seriam capazes de coexistirem sem se chocar. O oposto, em suma, do realismo político do “common ground”. “*Vineland*” e “*Inherent Vice*”, por sua vez, seriam muito céticos e, num certo sentido, moralistas, ao apontar que os “consensos” que apareceram desde aquela época são ilusórios, e que a própria classe média (que Schaub descreve como os leitores típico de Pynchon) é cúmplice no desgaste das forças revolucionárias. Pynchon já não mais enxergaria as fantasias fecundas e criativas que enxergava em “*Lot 49*”, somente fantasias escapistas, embora no final de “*Inherent Vice*” haja alguma espécie de momento de indeterminação nesse sentido. Embora algumas das análises produzidas por Schaub sejam interessantes, o autor toma tudo que os livros apresentam por seu valor mais imediato e evidente, sem se questionar sobre a validade dessas posições. Esse é o resultado de se encarar uma narrativa romanesca como apresentando um valor moral determinado e unívoco, tal qual, supostamente, o de uma parábola. Esse tipo de leitura termina por esconder as contradições internas das obras e as tensões que lhes dão vida. Seria de se questionar, por exemplo, de que maneira a organização paranoica de “*Lot 49*” se relaciona com suas exortações políticas e morais, ou o quanto o tom elegíaco das obras mais tardias torna mais ambígua a perspectiva de Pynchon, que nesse caso não poderia ser reduzida a um simples moralismo quase saudosista.

O texto sobre “*Gravity's Rainbow*” foi escrito por Steven Weisenburger, autor do importante “*Companion*” que ajudou a orientar os leitores da obra e serviu de referência e inspiração para a Pynchon-Wiki. Essa posição de autoridade transparece na escrita de Weisenburger, que lida de maneira segura com algumas das questões do livro. Dentre os textos dedicados às obras individuais, este é o que consegue mais claramente desenvolver uma perspectiva original dotada de alguma unidade. O procedimento de leitura de Weisenburger parece ser uma referência para outros estudiosos da obra pynchoniana, e poderia ser tomado como protótipo das análises mais bem sucedidas e do *modus operandi* da crítica pynchoniana representada nesse volume. Weisenburger atribui a “*Gravity's Rainbow*” um objeto – as contradições do projeto “América”/“Modernidade” que Pynchon desejaria explorar – e um caráter formal – a amplitude fragmentária da obra, nascida de um esforço de pesquisa histórica e relacionada com o conceito de “*writerly text*” de Barthes através de uma declaração de Pynchon de que grande parte do trabalho em relação ao livro é feita pelo leitor.¹⁹ Ao iniciar seu texto com uma declaração de Pynchon, ele inevitavelmente se apoia na

¹⁹ Aqui Weisenburger recorre a uma ideia, algo estranha, mas claramente pynchoniana, de uma força transcendente e sem

pessoa do autor, e em sua voz, para desenvolver sua análise, e isso se torna ainda mais claro quando na sequência Weisenburger se debruça sobre a biografia de Pynchon. Ele analisa os anos de Pynchon na Boeing, durante os quais o autor escreveu em uma newsletter corporativa, traduzindo informação técnicas para o grupo de funcionários, em artigos relacionados com a produção dos ICBM, os mísseis balísticos intercontinentais capazes de carregar ogivas nucleares. Em outras palavras, seu talento para a escrita o teria tornado cúmplice do complexo industrial-militar de terror e destruição em massa. Weisenburger relaciona esse aspecto da vida de Pynchon com um dos aspectos mais marcantes de *GR*, isto é, a percepção de que esses complexos corporativos transformam pessoas em objetos que servem aos interesses da máquina.²⁰ A começar pelo protagonista, Slothrop, *GR* está povoado de burocratas, com desejos e fantasias variados, mas cujas *ações* servem diretamente, e independente de suas vontades individuais, ao complexo militar-industrial. Weisenburger então segue analisando uma das metáforas fundamentais do romance, a queda do foguete. Devido a sua velocidade, o míssil atinge o alvo – e explode – antes que o ruído de seu voo alcance aquele local. Pynchon utilizaria essa imagem para mimetizar a inversão dos conceitos tradicionais de causa e efeito e, por conseguinte, de Tempo e História. Com um enredo fragmentado e circular, de saltos à frente e atrás no tempo, *GR* mimetizaria o estado mental da humanidade na era nuclear, incapaz de compreender as forças com as quais lida, cujo peso estilhaça as ordenações tradicionais da vida. Tal estado encontraria seu bloco mínimo em Slothrop, cuja psique vai se fragmentando até se transformar em algo indefinido, amorfo, literalmente estilhaçado. O romance também sabotaria suas próprias tentativas de construir um sentido mais determinado, que Weisenburger relaciona com a paranoia determinista. Segundo ele, Pynchon transforma seus ancestrais em Slothrops para satirizar a paranoia do século XX como oriunda da maneira Calvinista de pensar sobre o poder divino. O Foguete é a divindade mecânica que joga as pessoas, de uma hora para a outra, no fogo do Inferno, sem razão, somente pelo próprio poder absoluto, tal qual o Deus de Calvino. Ele também desorganiza a espacialidade, além da temporalidade, e seu símbolo é a Zona, lugar sem fronteiras ou descanso, cheio de sofrimento, cujos avatares se multiplicam – os campos de concentração, os escritórios burocráticos, as colônias – e cujo telos é a extinção. Embora fale em sátira, Weisenburger não deixa claro qual a perspectiva do próprio livro em relação a essas questões. A descrição feita por ele faz pensar que o livro adere a uma visão Calvinista particular, na qual o Foguete é de fato a divindade e a humanidade, um conjunto de pecadores culpados de cumplicidade

nome capaz de escrever a História – como devir e como narrativa. Diferente do que acontece nas obras de Pynchon, porém, onde essa força em geral é o Capitalismo ou ao menos os interesses das elites, no texto de Weisenburger essa força parece ser o próprio Pynchon, que assume o caráter de uma espécie de super-consciência autoral.

²⁰ Weisenburger não faz menção disso, mas ao fim do livro encontramos uma espécie de contra-utopia desse reinado da Máquina na forma de um hino religioso escrito, diegeticamente, por William Slothrop, no qual este tem a visão de um mundo no qual o Tempo foi revertido, e tudo, até as colinas e as pedras, ganharam alma, identidade e vida.

com o Inimigo. Por fim, Weisenburger analisa o final suspenso da obra, que por um lado apresenta seu centro moral – encarar o resultado de suas ações e verdadeiramente experienciar a empatia –, mas por outro sugere que talvez a única escapatória seja viver abaixo ou além da atenção dos poderes, e por outro ainda aponta para o desejo, ainda presente, de um estado nacional de segurança garantido através da destruição em massa. O texto de Weisenburger, portanto, ao mesmo tempo em que possui qualidades que nem todos os seus colegas, aqui, logram alcançar, também carrega algumas limitações que muitas vezes aparecem no trabalho desses mesmos colegas.

Kathryn Hume, ao escrever sobre *Mason & Dixon*, parece partir da cartilha de Weisenburger, reunindo aspectos formais, históricos e transcendentais na tentativa de oferecer uma perspectiva de interesse sobre o livro. No entanto, e num grau bem maior do que o do texto anterior, sua análise é um exemplo do pendor de parte da crítica pynchoniana para o esotérico e a mistificação. Hume inicia com uma descrição geral da forma do romance: “*Mason & Dixon* will seem highly fragmented, information-dense, and full of frustratingly incomplete lines in dialogues.” (p. 59)²¹ Para lidar com essa dificuldade, ela sugere ler o livro como camadas de material e redes de pontos conectados. Ela defende uma postura análoga ao que Aldous Huxley descreveu em seus estudos sobre a percepção: que a consciência tal como a conhecemos é uma válvula redutora que tolhe nossa percepção, e que se liberarmos essa válvula podemos ter acesso a outros níveis de realidade que, no entanto, não podemos descrever com a linguagem que possuímos. Hume afirma que um livro como *Mason & Dixon* é desorientador porque não temos as ferramentas para apreender e descrever sua apresentação da realidade, ou antes que o próprio livro, ao tentar lidar com esse nível de realidade, não possui a linguagem necessária para fazê-lo. Essas ideias, mais uma vez, pressupõem a capacidade do Pynchon-autor de contemplar ou vislumbrar realidades às quais nós, leitores, não temos acesso, e organizá-las com sua super-voz autoral, mesmo que o produto final dessa empreitada seja limitado – pelas deficiências da linguagem ou pela capacidade de processamento limitada do nosso cérebro. Durante todo o seu texto, Hume relaciona estas duas instâncias: a maneira como “o livro” vê o mundo e a maneira como podemos ver o livro. Ela então retoma as duas figuras estruturais que sugere para nossa compreensão do livro (e a compreensão que o livro tem do mundo): as camadas e as redes. As camadas seriam as zonas temporais e espaciais que os personagens habitam ao longo do livro, e dentro dessas camadas haveria pontos temáticos e tópicos que, ao aparecer em mais camadas, se interconectam, formando uma estrutura tridimensional. Como evidência, ela cita as repetidas referências, dentro do próprio livro, a estruturas formadas por camadas – um baralho, um livro, o doce mil-folhas, o sanduíche –, que um dos

²¹ “*Mason & Dixon* parecerá altamente fragmentado, denso de informação e frustrantemente repleto de linhas incompletas de diálogo.”

personagens principais chega a dizer que servem para “acumular força”. Essas camadas também emergem na forma de mundos paralelos, com seres naturais ou mecânicos com características fantásticas ou mágicas, fantasmas ou meras “presenças” transcendentais. Hume vê nisso uma tentativa, por parte de Pynchon, de intensificar nossa disposição e abertura para realidades não-materiais, supostamente vistas por ele como necessárias a esse “acúmulo de forças” benéfico. Curiosamente, a imagem da rede, que a própria autora criou, não é muito explorada por ela. Na verdade, ela a deixa de lado nos momentos em que a imagem não serve a seu propósito (afinal, o próprio assunto do romance é o estabelecimento de uma linha, vista como um ato de violência contra o mundo natural e social, uma imposição de poder colonizador sobre o mundo), e se restringe a mencionar a ligação de estrelas para formar constelações que, ela defende, carregam uma mensagem para a “América”, como um exemplo, o único, das redes no romance. Para Hume, “a abundância de material com a qual Pynchon nos inunda nos desafia” a fazer tais conexões e ler tais mensagens sobre o passado e o presente da América, mas a autora não explica esse argumento, isto é, não diz de que maneira essa abundância faria isso, nem qual seria a natureza dessas mensagens. Na verdade, essa questão das conexões lineares é um dos maiores problemas de seus argumentos. O exemplo que ela cita para justificar o potencial da construção em “camadas” é um acontecimento da infância de um personagem que tem impacto (simbólico) em sua maturidade, o tipo mais comum de criação de enredo e continuidade psicológica. É difícil resistir ao contra-argumento de que muitos (se não todos os) romancistas fazem o mesmo, e não apresentam a mesma densidade informacional de Pynchon. Por outro lado, se a mensagem para a América é tão importante, porque não oferecê-la de maneira mais clara, concisa, e urgente? Hume passa ao largo dessas questões. Na verdade, na seção seguinte do texto, ela elabora alguns dos temas do livro, mas de maneira a fazer a discussão mais “teórica” que a precedeu parecer inútil. É nesse momento também que ela apresenta as defesas mais consistentes do seu argumento, em especial quando fala sobre os “nós” temáticos do livro, e como eles possibilitam enxergar conexões onde parecia não haver nenhuma. Mais uma vez, porém, seria necessário perguntar em que a construção densa de Pynchon difere de procedimentos muito semelhantes, se não idênticos a esse, que parecem típicos do romanesco e estão presentes, como se poderia argumentar, em todos os romances.

Um texto de Bernard Duyfhuizen sobre *Against the Day* encerra a sessão, e se organiza ao redor de dois pontos inter-relacionados. Duyfhuizen afirma, de início, que *AtD* é o maior desafio já lançado por Pynchon aos seus leitores, em termos de processamento de informação. A imensa quantidade de tramas, personagens e modulações de gêneros seriam indícios, segundo ele, do pertencimento do livro à tradição da “sátira menipeia”, um gênero caracterizado por “stylistic multiplicity (and the philosophic pluralism it implies), fantasy and philosophy, intellection and

encyclopedism, and 'anti-book' stance, a marginal cultural position, and carnivalization” (p. 71)²² Duyfhuizen então prossegue fazendo um apanhado de todos os gêneros presentes no livro, e o papel que eles representam em cada uma das tramas. Essa coleção corresponderia a uma espécie de mapeamento da realidade, típico dos romances enciclopédicos, que nos convidaria a reexaminar essa mesma realidade em suas diversas instâncias, a partir da perspectiva oferecida pela obra. Trata-se, no geral, de um texto coeso e singelo, embora não se aprofunde nas ideias que oferece.

Esse aprofundamento, incidentalmente, virá na parte II do TPC, chamada de “Poetics”, cujos textos discutem, em maior ou menor grau, os desafios apresentados pela leitura de Duyfhuizen de *Against the Day*, ou seja: a natureza enciclopédica dos livros de Pynchon, o mapeamento cognitivo da realidade promovido por eles, e o funcionamento do pastiche por meio do qual eles operam. Trata-se da seção mais interessante do *companion*, em especial por sua atenção maior aos aspectos formais, e por levantar uma série de questões que, se não respondidas a contento por aqueles que as formularam, abrem caminhos interessantes de questionamento e pesquisa. O que a prejudica, mais uma vez, é seu caráter muito breve e por vezes quase elíptico, como se os textos se resumissem a uma apresentação de resultados. Se por um lado isso parece ser compreensível, dada a natureza do volume, por outro, não deixa de causar estranhamento ver um livro tão curto dedicado a uma obra, se não extensa em quantidade, imensa em dimensões, e que tem dedicados a ela cinquenta volumes de uma revista e décadas de crítica literária.

Seja como for, o primeiro texto da parte II, “Pynchon in literary history”, escrito por David Cowart, embora se preocupe, sim, em delinear os precursores de Pynchon e seus seguidores, tem como tese central, e aquela que mais nos interessa, a caracterização dos romances de Pynchon como “enciclopédicos”. Segundo Cowart, as obras do autor foram primeiro caracterizadas desta maneira por Edward Mendelson, que descreve os romances enciclopédicos como tentativas, por parte de seus autores, de tratar sua própria cultura de maneira abrangente. Esse enciclopedismo contém uma promessa, de que aquele que lê aquele livro será capaz de entender sua época ou seu mundo. A natureza enciclopédica, portanto, se refere não só ao acúmulo de conteúdo, mas a uma *visão* enciclopédica unificadora. Cowart diz que os livros de Pynchon encenam essa promessa, formatando-se como narrativas de busca, mas não a cumprem, propriamente, pois o “graal” de cada um deles, a resolução do mistério que permite e abre à compreensão a suposta natureza do mundo, nunca chega a ser alcançada. Ao menos até *Gravity's Rainbow*, o modo de funcionamento dessa busca de sentido é sempre partir de uma promessa de conhecimento mas não alcançá-lo, e a própria narrativa, quando não os próprios personagens, termina se autodestruindo e voltando a dar lugar ao

²² Tal associação está presente na crítica pynchoniana ao menos desde o livro de Theodore D. Kharpetian, “A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon” (1990), que Duyfhuizen cita.

mundo ordinário não-explicável. Cowart então relaciona essa forma de enciclopedismo com a sátira menipeia tal como descrita por Northrop Frye em *Anatomy of Criticism*, que o autor julga ser um bom pensador para se ler junto com Pynchon. O gênero se caracterizaria, “from antiquity into modern times, by its ungainliness, its voluminous, encyclopedic ambitions, its scatology, its digressiveness and its descent into the fantastic.”²³ (COWART, p. 90) Exemplos típicos do gênero seriam “*O Asno de Ouro*”, o “*Satyricon*”, “*Gargântua e Pantagruel*”, o “*Cândido*”, as “*Viagens de Gulliver*”, “*Tristram Shandy*” e “*Moby Dick*”. No entanto, se cada um desses exemplares é bem característico de um lugar e uma época, e se mesmo um autor prolífico como Melville “wrote only one truly encyclopedic novel”²⁴, Pynchon escreve um atrás do outro, e também o fazem não só contemporâneos seus, como John Barth, William Gaddis ou Joseph Heller, mas também seus seguidores e epígonos, ao ponto de um autor como William Vollmann escrever romances imensos e ambiciosos e lançá-los a cada poucos anos. De modo que somos forçados a nos perguntar: o que pode significar, para esta época e esta literatura, tamanha produção de visões enciclopédicas?²⁵

Podemos ensaiar uma primeira tentativa de resposta com o texto seguinte, “Pynchon's postmodernism”, escrito por Brian McHale. McHale afirma, de início, que as visões periodizantes são sempre instáveis e contraditórias, e isso não deixa de ser verdade no âmbito do pós-modernismo. Apesar de, segundo ele, existirem teorias diversas a respeito do pós-modernismo, um elemento em comum dessas teorias seria a centralidade da obra de Pynchon para essas visões teóricas. Essa presença seria tão ampla e marcada que não só se poderia considerar essa obra como exemplo ideal do período, mas também dizer que, sem a obra de Pynchon, não seria possível ou necessária uma perspectiva teórica a respeito desse fenômeno. Em seguida, McHale aponta para a distinção entre pós-modernismo – um determinado conjunto de manifestações estéticas – e pós-modernidade – as condições históricas e culturais que supostamente fizeram surgir essas manifestações. Para ele, seja ao considerar as teorias da pós-modernidade, seja ao considerar as teorias do pós-modernismo, é possível encontrar na obra pynchoniana elementos típicos dessas teorias. No caso das pós-modernidades teóricas, esses elementos seriam a incredulidade em relação às “grandes narrativas” (Lyotard), a “precessão dos simulacros” sobre a realidade (Baudrillard) e o descentramento do sujeito pós-moderno (Jameson). No caso dos pós-modernismos, esses elementos seriam o double-coding – isto é, a mistura de registros de alta cultura e cultura de massa –, a ironia suspensiva pós-moderna e o pastiche, um tipo “inferior” de paródia. Então, McHale apresenta sua própria visada teórica, que divide os problemas da estética modernista, que seriam de natureza

²³ “Da antiguidade aos tempos modernos, [o gênero se caracteriza] por sua desproporção, suas ambições volumosas e enciclopédicas, sua escatologia, digressividade e seu pendor para o fantástico.”

²⁴ “escreveu somente um romance verdadeiramente enciclopédico”

²⁵ Voltaremos a essa questão no Capítulo 3.

epistemológica, dos problemas da estética pós-modernista, que seriam de natureza ontológica – ou seja, organizados ao redor de um questionamento da natureza não do conhecimento, mas da própria realidade. A partir dessa percepção, ele agrega ocorrências, na obra de Pynchon, da pluralidade de mundos, de loops de perspectiva narrativa – momentos em que narradores de camadas diferentes do texto se encontram subitamente no mesmo plano –, de mundos figurados e mundos sob apagamento, todas as quais seriam manifestações desse questionamento. Todos esses traços de pós-modernidades e pós-modernismos, por sua vez, são evidências da pergunta central do texto de McHale. Ele afirma que, na visão de Jameson, a condição pós-moderna apresenta um desafio de “mapeamento cognitivo”, a capacidade do sujeito pós-moderno de se localizar, literal e figurativamente, no espaço do capitalismo tardio. Algumas instâncias das manifestações culturais pós-modernas seriam agravantes desse problema de desorientação, enquanto outras poderiam apresentar oportunidades para resolvê-lo. Jameson sugeriria que a paranoia conspiratória difundida em obras pós-modernistas seria uma tentativa degradada de resolver esse problema, e portanto, sendo a obra de Pynchon, supostamente, epítome dessa tendência, ela estaria do lado do problema, e não da solução. Para McHale, porém, as “espacialidade complexas” da obra de Pynchon implicariam possibilidades mais construtivas de mapeamento cognitivo. A partir do momento em que fosse possível se sentir à vontade dentro desses espaços virtuais, estaríamos mais capacitados a nos orientar em meio às espacialidades complexas do próprio mundo. O texto de McHale termina aí, sem um desenvolvimento decisivo, mas com uma sugestão interessante, que ecoa e desdobra o enciclopedismo contraditório descrito por Cowart anteriormente.

Apesar de os dois textos anteriores dialogarem entre si numa espécie de progressão, “Pynchon's intertexts”, de David Seed, toma um caminho diverso. Esse texto explora o uso que Pynchon faz do pastiche e da intertextualidade. Segundo ele, cada uma das obras do autor possui um ou mais textos “fontes”, com os quais elas estabelecem determinadas relações. Embora faça uma descrição ampla e interessante de como cada um dos romances de Pynchon se relaciona com certos textos, Seed não se aprofunda nos casos específicos, nem se remete a um problema que pudesse unificar seu trabalho. Além disso, o acúmulo pouco rigoroso de observações não é capaz de formar uma perspectiva unitária. Não que uma teorização prévia seja necessária, mas alguma teorização parece ser necessária enquanto dimensão integral da prática de leitura, que não perde de vista as implicações (ao menos imediatas) da interpretação em curso. As análises de Seed não têm essa força, talvez por se dirigirem indistintamente às diversas obras de Pynchon como se as relações delas com seus intertextos fossem, forçosamente, todas da mesma natureza.

A terceira parte da coletânea, “Issues”, apresenta quatro textos a respeito dos temas mais importantes da obra de Pynchon: história, política, alteridade, e ciência & tecnologia. A análise de

temas com excessiva frequência acaba se tornando conteudista e esquecendo os aspectos formais do objeto, e os textos aqui não são exceção, embora seus resultados sejam díspares. Menos interessante que a segunda, a terceira parte ainda assim oferece análises e questões pertinentes, embora - como, de resto, em todo o *TPC* - suas ambições sejam prejudicadas pela brevidade dos textos.

Em “History”, Amy J. Elias defende que as obras de Pynchon, tomadas em conjunto, apresentam três visões da História que se tornaram comuns na historiografia recente. A primeira destas visões enfatiza o aspecto “polifônico” da História, que seria constituída por uma série de perspectivas pluralistas sobre o passado. Esse pluralismo seria contrário ao “senso comum” histórico, enformado pelos interesses de manutenção do status quo. Dessa maneira, ele poderia contribuir com o “mapeamento cognitivo” da realidade histórica, permitindo aos sujeitos enxergarem, a partir dos diversos indícios disponíveis, a dominação do Capitalismo através de seu complexo militar-industrial. Segundo Elias, o mecanismo desse processo é a paranoia, que produz ligações onde à primeira vista parecia não haver nenhuma. A paranoia que lhe interessa, portanto, e a que ela encontra nos livros de Pynchon, tem funcionamento duplo, ao mesmo tempo revelando esse teor conspiratório da História dominada pelo Capitalismo e possibilitando a criação de conexões e histórias locais, capazes de abrir a História humana para outras possibilidades de futuro. A segunda das visões de História que Elias encontra em Pynchon é a que enxerga a História como sendo produzida por “eventos”, de teor cataclísmico, que surgem no tecido histórico sem serem fortemente determinados. Ao contrário de uma História determinista (seja ela puramente teleológica ou cíclica, ao modo Viconiano), a História criada por eventos tem um forte componente de acaso, e como tal escapa aos enquadramentos lógicos e de causalidade tradicionais e salta para a dimensão do sublime, como um fenômeno que transcende as nossas capacidades cognitivas. Para Elias, Pynchon adere a essa noção da História como sublime, e esse sublime histórico assume em sua obra o caráter do subjuntivo, um espaço de indeterminação e indecisão que abriria novas possibilidades de existência e pensamento. A terceira visão de História presente na obra de Pynchon seria aquela que enxerga a historiografia como imposição de *tropoi* literários sobre os “fatos” da História, melhor exemplificada pela obra de Hayden White. Essa formatação, que narra a História (inconscientemente) a partir de arquétipos e noções pré-concebidas, seria assumida conscientemente por Pynchon sem pudores, e sua obra seria então abertamente mitopoética, preocupada em fabular o histórico para encontrar nele seu sentido mais profundo ou, nessa perspectiva, mítico. A perspectiva da História apresentada através das obras de Pynchon, portanto, favoreceria o multivocal ao monovocal, o acaso ao determinismo, o mítico ao legalista, a abertura à determinação. No entanto, quando Elias descreve os diversos trabalhos que enxergam a construção mítica dos enredos de Pynchon, por exemplo, têm-se a impressão de que, tal como o historiador descrito por White, o

crítico pode estar se aproximando dos fatos (estéticos) com a trama já pronta. Essa impressão pode não ser mais que uma ilusão de óptica causada pela extrema concisão do texto, mas a consonância entre essas perspectivas e entre elas e os livros, consonância que não apresenta, tal como exposta por Elias, nenhuma tensão, adiciona ao incômodo diante do texto.

O texto seguinte, “Politics”, escrito por Jeff Baker, se propõe a analisar a(s) Política(s) presente(s) na obra de Pynchon. A política dessa obra, segundo Baker, se daria no espaço entre a América real, de dominante cristã capitalista, e a América subjuntiva, comunitária, que poderia ou deveria existir. Isso localizaria a visão política do autor dentro de um contexto mais amplo, da discussão a respeito da filosofia de Emerson sobre o sujeito político. Esse sujeito, a partir da noção de “auto-confiança” de Emerson, poderia se inclinar tanto para o individualismo neoliberal quanto para o comunitarismo democrático, e a política de Pynchon se localizaria na tensão entre esses dois polos. Por um lado, parece estranho situar toda a obra de Pynchon dentro desse contexto. Os exemplos, tomados de diversos livros sem muito critério ou contexto aparente, se mais uma vez sugere um texto severamente comprimido, também não contribuem para elucidar esses mistério. Escapa ao leitor a relevância de se discutir a visão política do autor nesses termos, assim como a de tomar personagens ficcionais como referências de comportamento real. Falta ao texto de Baker uma abordagem que localize as próprias obras no cenário político, suas pretensões e efeitos, ao invés de simplesmente considerar o conteúdo delas como portador de uma pretensão de verdade que talvez lhe seja completamente estranha.

Depois desse texto, “Alterity”, de Deborah L. Madsen, surge como uma surpresa, não só porque busca compreender a presença da Alteridade na obra de Pynchon, mas porque é curiosamente o texto mais alienígena da coletânea. Em primeiro lugar, porque critica certas tendências da crítica pynchoniana, e em segundo porque sua abordagem do “tema” surge da análise de uma obra em específico, diferente da maioria dos outros textos das partes II e III, que se dedicam a tecer comentários sobre diversas obras sem se aprofundar em nenhuma. Madsen toma *Gravity's Rainbow* como base de sua análise, em especial o desenvolvimento de seu protagonista, Slothrop, e a exploração que o livro faz do tema do colonialismo. Madsen lembra que Alteridade pode significar não só a projeção de um Outro, mas também a tentativa de assumir a perspectiva desse Outro. Esse processo – pois é através dessa palavra que o fenômeno poderia ser melhor descrito – oferece questões difíceis a respeito de identidade, pertencimento, dominação e violência. Em *GR*, Slothrop parte em uma busca que é em grande parte uma busca do seu verdadeiro eu, mas nessa busca descobre que sua vida tem sido diretamente condicionada por interesses completamente estranhos a ele – o interesse técnico de um cientista que fez experimentos nele quando ele era bebê, o interesse econômico de uma corporação que “comprou” sua vida e o interesse político daqueles

que o manipulam para seus próprios fins. Na tentativa de escapar a esse complexo de controle, ele vai adquirindo uma série de personas diferentes, até que, ao fim do livro, sua psiquê parece se desintegrar completamente, e escapar ao alcance não só dos interesses que o dominavam mas da própria voz do narrador, incapaz de acompanhá-lo até a última escala desse processo. Essa transformação evidentemente tem caráter ambíguo, por ser um processo de aparente auto-destruição resultado de um fuga ao controle, e Madsen termina por concluir que, embora a concepção de subjetividade estável seja desconstruída pelo autor como uma ilusão e uma estratégia de controle, a obra de Pynchon ainda assim sugere que a resistência é uma luta necessária, encenada nesse espaço entre a corrupção e a unicidade.

Em “Science and technology”, o último texto da Parte III, Inger H. Dalsgaard analisa a presença de conceitos científicos e de objetos tecnológicos na obra de Pynchon. Ela começa afirmando que, embora essa obra lide amplamente com temas de tecnologia, inclusive em seu aspecto imaginativo, ela não é chamada de ficção científica, pois aplicar o rótulo de ficção científica aos livros do autor seria reduzir sua complexidade. Dalsgaard afirma que podemos resumir a presença desses temas na obra de Pynchon em duas partes: em primeiro lugar, o uso que o autor faz de conceitos das *hard sciences* e ciências da natureza como metáforas; em segundo, o papel das tecnologias no enredo de suas obras. Essas dimensões representam, grosso modo, uma aproximação de sua poética (o conceitual, em relação com o formal) e de seus comentário e crítica social (o material, em relação com o histórico). A análise de Dalsgaard se diferencia dos textos anteriores por considerar o impacto que esses temas têm na construção formal das obras. Ela afirma, por exemplo, que o uso de conceitos científicos por Pynchon enforma não só um suposto desejo construtivo do texto mas, mais decisivamente, a interpretação do leitor que se aproxima dele – a sugestão de um conceito torna-se uma espécie de chave de leitura, que é usada pelo leitor para decifrar o material textual à sua frente. Assim, imagens importantes dos livros, como o Foguete em *Gravity's Rainbow* e a máquina do tempo em *Against the Day* tornam-se grandes metáforas para o próprio texto, enquanto forma e enquanto conteúdo. Essa sugestão é interessante por sugerir uma armadilha de muitos dos textos chamados “pós-modernos”, que teriam como característica típica a presença, em seu próprio corpo textual, de uma ou mais imagens de si próprios, oferecidas como chaves de leitura capazes de deslindar a complexidade do texto.

O volume se encerra com uma coda, intitulada “How to read Pynchon”, e escrita por Hanjo Berressem. Apesar do título promissor, é difícil entender o que um texto como esse faz em um volume que necessita clamorosamente de mais espaço. O texto na verdade começa promissor, apresentando a sugestão interessante de que a leitura de Pynchon teria passado por diversas fases - a primeira fase teria tentado ultrapassar as dificuldades dos textos pynchonianos organizando suas

complexidades para entender-lhes o sentido, e nesse movimento teria enxergado em sua obra uma espécie de narrativa apocalíptica, da derrocada do Ocidente e de suas pretensões; uma segunda fase, pós-estruturalista, teria enxergado essas dificuldades como indicativas de um jogo textual que apontava para o vazio da pretensão de sentido, e da vaidade de sua busca; uma terceira fase, finalmente, teria re-historicizado, re-politizado e ecologizado a obra de Pynchon, e enxergado nela um tentativa de escrever uma contra-história americana. Berressem então se pergunta se essa precessão de convenções de leitura seria simplesmente um reflexo das modas acadêmicas, ou se seria possível enxergar nelas algo mais. Infelizmente, ele abandona qualquer tentativa de resposta e passa o restante do texto rascunhando elucubrações e apontamentos que não chegam a constituir argumentos.

O que, então, podemos depreender da leitura do *TPC*? A meu ver, no conjunto desses textos díspares e insuficientes, é possível detectar três traços principais que perpassam as tentativas críticas de seus autores: pouca análise ou definição formal, apego excessivo à figura do Autor e a outras “chaves” de leitura, e uma indefinição da relação entre Ficção e Realidade proposta pelas próprias obras.

A falta de análises formais é um problema sobretudo na Parte I, que se debruça sobre as próprias obras e mesmo assim não consegue extrair delas mais do que alguns “temas” ou assuntos relevantes. No entanto, essa falta de apego aos objetos também prejudica a maioria dos outros textos, que se confundem e ao leitor, ao abordar indistintamente aspectos das obras sem corporificá-los ou contextualizá-los. Sem uma configuração textual do objeto literário, é vão o esforço de interpretar e de ler criticamente. O texto lido, nesses casos, não é mais que um leve véu entre a perspectiva do crítico e seu quadro do mundo. No caso de Pynchon, as dificuldades de processamento do objeto provocam uma insegurança que se resolve, com certo imediatismo, recorrendo-se a estruturas já prontas de significação. Os autores lidam com as dificuldades dos textos pynchonianos apelando para uma interface primária com temas do pós-modernismo e da pós-modernidade, sem no entanto basear essa relação em uma análise formal mais instigante, o que faz perder de vista a concretude de seus livros.

Essas interfaces acabam fazendo as vezes de “chaves de leitura” das obras de Pynchon. Como já explicado anteriormente, os enredos da maioria dos seus livros se constituem como buscas que não chegam a ser satisfeitas, e a própria construção dos livros também tem um primeiro efeito aparente de forte confusão e desorientação. As tramas paranoicas criam a impressão de que está acontecendo algo de que o leitor não se dá conta, e como resposta a isso os leitores comuns criam páginas como a Pynchon-Wiki, e diversos críticos recorrem a chaves de leitura para “explicar” os

livros, sem chegar a qualquer pretensão de interpretação ou leitura crítica. Essas chaves, quando não são uma teoria exterior à obra que parece explicá-la sem tensão, assumem com frequência a forma de “dicas” deixadas pelo autor ao longo do livro, como no caso das metáforas e imagens que pontuam os livros e, como Inger Dalsgaard aponta, são com frequência tomadas como imagens definidoras das próprias obras. A maior chave de leitura utilizada pela crítica pynchoniana, porém, é a própria figura do Autor. As tramas paranoicas sugerem a alguns críticos, como Thomas Schaub, a ideia de que só o autor guardaria a resposta daquela conspiração. Outros, como Kathryn Hume, veem em Pynchon um vidente, capaz de acessar realidades às quais não temos acesso. A introdução de *Slow Learner*, sendo o único texto de Pynchon sobre sua própria obra, é com grande frequência, como já explicado anteriormente, lido como apoio teórico, e com baixa frequência lido criticamente, em busca de seus pressupostos e insuficiências. O texto mais coeso da coletânea, aliás, o de Weisenburger sobre *Gravity's Rainbow*, é aquele que mais se apoia nessa figura do Autor como elemento de ligação e decifração das inúmeras dificuldades do livro. Tudo isso sugere um forte apego, por parte da crítica pynchoniana, à figura do Autor, que como um demiurgo desaparecido continua raivosamente presente. O próprio gesto de retirada de Pynchon parece ter desviado parte considerável das energias interpretativas de seus leitores e estudiosos, que se dedicaram a ponderar o mistério do autor, que no entanto sempre lhes escapava, como explicitado na “Biographical note” de John Krafft. A lembrança do demiurgo, figura da cosmogonia gnóstica, não aparece por acaso. Essa figura divina seria, nessa concepção de mundo, uma divindade menor, que teria usurpado o lugar do verdadeiro Criador e então “criado” este mundo, que por esse motivo teria seu caráter “partido” e insuficiente. Diante do caráter fragmentário e insuficiente da obra de Pynchon, grande parte de sua crítica parece ter buscado nele essa figura demiúrgica, como maneira de explicar e entender os mundos partidos criados por ele. Esse padrão lembra o estudo de textos clássicos. Por seu caráter fragmentado e o parco conhecimento a respeito dos autores, os estudiosos dedicam muito tempo ao “estabelecimento do texto” e a uma busca, no mais das vezes infrutífera, de dados biográficos, e muitas vezes deixam de lado a efetiva leitura do material literário que têm diante de si.

A terceira e talvez mais importante falta dos textos dos *TPC* é a indefinição da relação que eles enxergam ou estabelecem entre Ficção e Realidade. Tal relação, antes de tudo, parece ser uma problema importante para Pynchon, que lida com ela em mais de uma obra. Brian McHale aponta para a o questionamento, que ele afirma ser “pós-modernista”, da natureza da realidade em Pynchon, mas o faz em detrimento de um questionamento da representação que, acredito, também é muito importante. Mas o mais grave dessa indeterminação é uma indecisão a respeito do valor do que as obras dizem como comentários sobre o mundo, isto é, que tipo de pretensão essas obras têm,

e como o funcionamento dessa pretensão é imaginado. Essa indecisão se liga diretamente aos outros problemas: ao não constituir os objetos em suas análises, muitos críticos acabam entregues a uma exploração sem rigor do conteúdo das obras, incapazes de determinar que valor aquele conteúdo possui para a própria obra, e que valor ele poderia possuir para a realidade. O melhor exemplo disso é a análise que Jeff Baker faz da política na obra de Pynchon, ao tomar as atitudes dos personagens como se fossem atitudes de pessoas reais, e portanto passíveis de serem analisadas à luz da filosofia política e utilizadas como argumento. Da mesma maneira, ao recorrer a “chaves de leitura” para desvendar os “segredos” dos textos, os críticos não problematizam a relação desses “segredos” ou “sentidos últimos” das obras com a Verdade (tomada aqui em sentido amplo). Isso seria uma falta em qualquer contexto, mas o é especialmente no caso de Pynchon, cujas obras são, em parte, uma investigação sobre a natureza desses processos.

1.5 Seria o leitor ideal um paranoico?

Se colocarmos esses traços da crítica pynchoniana contra os traços de seus leitores-fãs, e contra nossa própria visada sobre as obras do autor, teremos assim um conjunto de questões sobre as quais se debruçar. Será preciso ponderar em que medida os “vícios” de leitura encontrados nos textos críticos e nas investigações da comunidade leitora são provocados por características das próprias obras de Thomas Pynchon – e se, com isso, essas características também poderiam ser chamadas de vícios. Como já afirmei, três qualidades decisivas contribuem para aquelas práticas: a) o volume das obras de Pynchon, que parecem funcionar segundo um princípio de adição descontrolada e, em especial no caso de *AtD*, de um desejo de multiplicidade gigantesco; b) a estrutura de narrativa de busca, que sugere a presença de *respostas* às inúmeras perguntas colocadas pela trama; e c) o estilo ao mesmo tempo saturado e abstrato ou indireto, composto de descrições que com frequência parecem ser charadas ou esconder alusões.

Diante dessas características, os leitores das obras procuram maneiras de *fazer sentido* a partir do que encontram nelas – um desejo, que, como já afirmei, está fundado tanto no *prazer* de encontrar uma resposta quanto na *repulsa* ao desconhecido. Tais instrumentos, que englobam uma diversidade de resultados, podem ser mais ou menos sistematizados no âmbito de certos grupos, ou “públicos”. Até agora, analisamos a fundo dois desses públicos: i) os fãs e ii) os críticos. Caberia acrescentar mais dois: o iii) “leitor comum”, consumidor de livros, e iv) o leitor-ideal projetado pela obra.

i) Os leitores-fãs de Pynchon criaram redes de colaboração na tentativa de explicar o que se passa nos livros do autor, e para isso muitas vezes recorrem às mais rasas elucubrações

especulativas. Essas redes produzem uma quantidade de informação que, de modo geral, contribui para uma opacidade ainda maior das obras. A esses leitores, interessa a diversão e a emoção proporcionadas pelo romanesco, e ao mesmo tempo um “algo a mais” realizado na identificação de alusões e na decifração jocosa de enigmas. A aparição do jovem Groucho Marx em *AtD* seria um exemplo de um desses enigmas. Sua presença não passa de um *cameo*, e ele nunca chega a ser nomeado a não ser por seu nome de nascimento, “Julius”, um garoto que viaja com uma trupe circense que um dos protagonistas encontra, por volta de 1905, em Cripple Creek. Os fãs identificaram referências a Groucho na cena e descobriram que ele de fato esteve se apresentando naquele distrito no início do século XX. Ao encontrar essa resposta, esses leitores vivenciam uma experiência “prazerosa”, mas pouco elaborada, e que pouco contribui para uma maior compreensão do objeto literário.

ii) Os críticos, por sua vez, conduzem suas investigações por meio de “princípios organizadores”, mas esses princípios, muitas vezes, surgem à parte da concretude das obras, e desse modo perdem o seu caráter particular. Além disso, muitas dessas análises idealizam a construção ficcional e não problematizam a relação de suas descobertas com a verdade pretendida. A partir de diferentes correntes teóricas – e raramente a partir do próprio texto –, esses críticos enquadram a obra pynchoniana de modo mais ou menos simplificador. Ora tomam as obras como “Escritura”, ora como declaração de princípios, ora como representação tradicionalmente romanesca da realidade social. Ou então, pelo avesso, identificam “temas”, símbolos, situações, e reduzem textos mamúticos à repetição de certas ideias.²⁶ Talvez a maior falta de uma certa parcela da crítica pynchoniana seja a ausência de leituras “problematizadoras”, ou seja, que criem problemas “para” o texto ou a partir dele, problemas capazes de conferir espessura às “obras” e às suas redes de referências e valores.

iii) O leitor-comum, que é também o “mercado”, vê em Pynchon o autor de obras que dialogam com a aventura e a ficção científica, detentor de um humor escrachado e trocadilhesco, cheio de referências à “baixa cultura” dos quadrinhos, desenhos animados, música popular, etc. Ele é também o narrador (na “trilogia californiana” e no romance mais recente, *Bleeding Edge*) de um passado próximo da América, no qual se identificam sonhos libertários e o apelo da contracultura. Livros como *Inherent Vice* (adaptado para o cinema pelo cineasta Paul Thomas Anderson), embora apresentem elementos “sem sentido”, o fazem de maneira divertida, como numa “história de maconheiro”. Isso torna essas obras mais acessíveis, enquanto os romances longos permanecem

²⁶ Não gostaria de pesar na crítica aos críticos pynchonianos. Sem dúvida há ótimos críticos presentes no TPC, e a coletânea não lhes faz jus. Também há outros pynchonianos ilustres que não estão presentes na coletânea, como Edward Mendelson ou Theodore Kharpertian. Mas julgo apropriado tomar um mínimo denominador comum como referência média de um certo procedimento de leitura.

mais restritos aos leitores dedicados. É claro que mesmo essas obras mais acessíveis não são de fato “acessíveis” ao leitor de livros de consumo rápido ou best-sellers em geral, o que confere já ao “leitor-comum” de Pynchon uma certa sensação de superioridade, um fetiche típico de autores e obras chancelados pela crítica.

iv) É tentador dizer que o “leitor-ideal” seria um composto de características dos outros três. A atenção para o detalhe intrigante, a visão global da obra coadunada com uma concepção histórica e discursiva, e um certo desprendimento em relação ao grau de “seriedade” das obras poderiam, juntos, constituir um leitor próximo do ideal. No entanto, é preciso definir com mais rigor as qualidades dessa figura abstrata. Dadas as características da obra pynchoniana, podemos projetar, por reversão, o leitor-ideal como aquele capaz de, concomitantemente: a) memorizar uma enorme quantidade de informações básicas sobre os personagens, os acontecimentos do enredo, e as “pistas” e alusões feitas a eventos futuros (do ponto de vista da sequência do enredo) ou misteriosos; b) identificar referências históricas e culturais de origens completamente díspares; c) relacionar informações apresentadas ou aludidas; d) depreender do estilo cifrado o “tom” da narração.

Cada uma dessas capacidades permitiria a esse leitor lidar com dificuldades diferentes apresentadas pelo livro. A primeira (“a”) o ajudaria a superar o volume vultuoso, a segunda (“b”) garantiria que a identificação de alusões acontecesse em compasso com as sugestões do texto, adicionando ao volume de informações apresentadas pelo livro aquelas somente aludidas, todas as quais, então, precisariam ser relacionadas pela terceira capacidade (“c”), enquanto a quarta (“d”) permitiria que esse leitor distinguísse entre as conexões mais e menos relevantes (por exemplo, entre personagens principais e secundários ou entre acontecimentos centrais e periféricos do enredo, e assim por diante), e entre as diversas posturas do narrador diante do narrado (por exemplo, ironia, honestidade, distanciamento, etc.). Esse conjunto ideal de capacidades levaria o leitor-ideal a “ver” o ponto de fuga do texto, sua imagem projetada no Ideal e na História. Numa palavra: se para Joyce o leitor ideal do *Finnegans Wake* é dotado de uma “insônia ideal”, o leitor-ideal de Pynchon seria dotado de uma *paranoia ideal*.

Assim, para pensar o “leitor-ideal” pynchoniano, e com ele, a possibilidade mesma de se ler Pynchon em seus próprios termos – ou ainda, como tentaremos fazer adiante, de aventar outras possibilidades de leitura – é preciso entender o que vem a ser essa “paranoia”.

Nos livros de Pynchon, a Paranoia está presente em sua roupagem conspiratória, como um instrumento da imaginação dos personagens, através do qual eles concebem seu mundo, suas “demandas” e seus papéis nesse mundo e nessas demandas. Em “*Lot 49*”, por exemplo, Oedipa Maas encontra indícios da existência de uma força subterrânea, o Trystero, que estaria em uma

guerra secular com os poderes instituídos mas cuja existência seria um enorme segredo. Oedipa constrói sua imagem do Trystero juntando uma série de peças, ou pistas, que ela encontra em seu caminho: acontecimentos estranhos, um desenho na parede do banheiro, um obscuro e violento drama jacobino. Quanto mais ela procura saber sobre o Trystero, mais segura ela fica não só de sua existência, mas de que ela própria se tornou um brinquedo nas mãos “deles”.

O exemplo de Oedipa é prototípico pois inclui todos os elementos da narrativa paranoica: a figura desimportante que se vê enredada em eventos que não compreende; a busca dessa figura para se situar em meio a esses eventos; o fruto dessa busca, com a descoberta de uma realidade “paralela” ou escondida, que no entanto tem fortes ligações com a realidade “original”; o domínio daquela realidade por parte de forças ocultas e poderosas, que por alguma razão envolveram a figura desimportante em seus grandes esquemas; o estado paradoxal da figura ao fim da busca, quando ela deixa de ser desimportante, por ter feito aquela descoberta e tomado parte nos grandes esquemas, mas continua a ser desimportante, por ser impotente frente às forças ocultas. Alguns dos elementos dessa narrativa estão presentes em todos os livros de Pynchon, em especial a existência de uma realidade oculta e a divisão do mundo entre uma massa de figuras desimportantes e um grupo de poderosos (referidos muitas vezes como “Eles”) que domina a existência dessa massa.

Essas figuras pynchonianas, portanto, são paranoicas porque extrapolam a realidade, e o que eu chamo de Paranoia é o próprio instrumento dessa extrapolação, que se constitui, a meu ver, como um mecanismo de pensamento. Ao se depararem com acontecimentos que não compreendem, os personagens de Pynchon passam a buscar uma explicação que obrigue esses acontecimentos a *fazer sentido*. Nessa busca, encontram alguns indícios que formam um primeiro esboço de uma explicação. A partir daí, as descobertas seguintes serão colocadas contra esse esboço inicial, podendo resignificá-lo ou aprofundar sua coesão. Paranoia significa, assim, tomar um certo número de objetos ou eventos e tratá-los como significantes de um texto coeso que está escondido e coloca-se como um desafio a ser decifrado e, num segundo momento, interpretado. A paranoia também poderia ser descrita, portanto, como a homogeneidade das relações: dado que todos os elementos estão ligados por um sentido último, não existe atrito e portanto não existe tensão entre eles. Todas as relações têm o mesmo peso e não é possível construir uma hierarquia entre elas, que aponte para alguma direção que não seja de volta para dentro do “texto”, cuja projeção, no início, estabeleceu a análise.²⁷

Se o leitor ideal de Pynchon é um paranoico, isso significa, em primeiro lugar, dizer que o

²⁷ Em seus textos de *Interpretação e Superinterpretação*, Umberto Eco fala sobre a tradição hermética. No capítulo II, ele descreve a semiótica hermética, que tem um funcionamento muito semelhante ao que observamos aqui. Ao falar sobre o “homem do século II”, que deu origem ao *Corpus Hermeticum*, o descreve como tendo desenvolvido “uma consciência neurótica de seu próprio papel num mundo incompreensível” (ECO, p. 41), o que me parece ser uma ótima descrição da “figura desimportante” paranoica de Pynchon.

leitor ideal de Pynchon é um personagem de Pynchon, e portanto, objeto de suas manipulações autorais. Por outro lado, também significa que os outros dois principais “tipos” de leitor de Pynchon são versões insuficientes do ideal: os leitores fãs, obcecados com detalhes; os críticos, capazes de projetar sentidos sobre o/a partir do texto; ambos igualmente convencidos de sua própria importância e de sua própria desimportância. O que se percebe, então, é que essas leituras - como esboços de um ideal que é, ele mesmo, não só projetado como, em certa medida, englobado pelo livro, e transformado em objeto de análise – ao olharem para o texto, recebem seu olhar de volta, e são “julgadas” segundo os critérios da própria obra que pretendem julgar.

Resta perguntar, portanto, qual é a sentença oferecida pela obra pynchoniana, em todas as suas dimensões, ao pensamento paranoico.

1.6 Os limites da Paranoia

O fato de os paranoicos de Pynchon jamais encontrarem respostas claras para suas perguntas, mas antes afundarem-se na angústia e na incerteza, poderia ser considerado um indício do caráter malfadado dessa espécie de esforço. Retomo o que já disse antes a esse respeito: o “graal” buscado pelos personagens está sempre fora de seu alcance. Os paranoicos de Pynchon são sempre um pouco ridículos, pobres-diabos abandonados a suas próprias (in)capacidades, para além de qualquer possibilidade de auxílio. Uns, como Oedipa Mass (de *Lot 49*), são definidos por seu *pathos*; outros, como Doc Sportello (de *Inherent Vice*), são pícaros de franca inclinação cômica; outros ainda, como o Slothrop de *Gravity's Rainbow*, se equilibram no fio da navalha, entre a sátira mais mordaz e a tragédia mais aguda. Apesar disso, do ponto de vista da trama e dos personagens, é difícil apontar com certeza qual a “sentença” passada por esses textos, considerando que é próprio do romance o jogo de perspectivas, a “polifonia” e a diversidade de pontos de vista. O Pynchon-narrador parece constantemente equilibrado entre a condenação da paranoia e sua afirmação como única alternativa.

No entanto, não desejo me fiar numa interpretação “temática” dos textos para daí retirar uma máxima cuja aplicação, revertida ao próprio texto, sirva de chave de leitura: é justamente essa a crítica que fiz aos críticos do *TPC*. Se o leitor-ideal é uma projeção abstrata, nossa leitura não pode ser demasiadamente literal. Devemos poder realizar o julgamento da paranoia para além do conteúdo específico da voz autoral.

A paranoia, nos termos em que a defini, é um instrumento de leitura cujo modo de operação é a insuficiência e a inesgotabilidade. Ela é definida pela possibilidade de englobar todo e qualquer significativo dentro de sua teleologia totalizante. Ao projetar um “sentido” transcendente, esse instrumento retorna ao texto sempre à procura de novas informações que aproximem esse sentido,

que no entanto sempre acaba por escapar. É sempre necessário buscar um novo elemento, destacar um novo detalhe, identificar uma nova alusão – como fazem os leitores-fãs. Ou, por outro lado, colocar ao lado do texto uma outra referência histórica, teórica, ou discursiva capaz de “ordenar” o conjunto aparente e relativamente caótico de elementos da obra – como fazem muitos críticos, através do uso de suas “chaves de leitura”. Portanto, ao contrário do que se poderia imaginar, a paranoia não é definida pelo excesso de informação, mas pela insuficiência permanente desta enquanto princípio – a informação acumulada nunca basta, sempre é preciso *mais*, o que mantém a “máquina” produtora de sentidos funcionando em sucessão infinita.

Essa condição aproxima a leitura paranoica do conceito de “Texto” tal como definido por Durão (DURÃO, op. cit., p. 75), isto é, como algo que, “por princípio, não tem fim”. O uso recente desse conceito na teoria literária estaria descrevendo um objeto “incapaz de fazer surgir, a partir de si próprio, um *limite*.” O “Texto” se realiza como um “*fluxo* linguístico/semiótico” permanente, ao qual “o sujeito não é capaz de se subtrair”. Afim da estrutura social e econômica que parece tê-lo gerado, o “Texto” entendido como fluxo permanente é a “transposição, para o âmbito da linguagem, da superprodução que caracteriza o capitalismo atual”. O Capital estaria para o Lucro assim como a Paranoia para o Sentido – como um mecanismo armado para re-produzir de modo permanente.

Observemos, portanto, o funcionamento da lógica de leitura paranoica em relação ao texto pynchoniano. A necessidade de decifração e posterior explicação, como já demonstrei, decorre da concepção da obra como um enigma a ser resolvido. As dimensões, a multiplicidade e o estilo pynchoniano erguem dificuldades que parecem colocar o leitor numa posição paranoica. O leitor-ideal de Pynchon é análogo ao “demônio de Laplace”, essa abstração criada pela ciência positivista do século XVIII (PRIGOGINE; STENGERS, op. cit., p. 75), uma consciência sobre-humana que, num mundo reduzido em toda a sua variedade ao movimento das partículas, ao ser capaz de, num momento qualquer, identificar a posição, a velocidade e a aceleração dessas partículas, teria acesso onisciente ao passado e ao futuro. De modo análogo, o leitor-ideal pynchoniano deveria ser capaz de identificar e compreender todos os “pontos” da grande obra, suas densidades e relações específicas, para assim compreender o funcionamento do todo.

As contrapartes reais desse ideal parecem-se, por sua vez, - para continuar no domínio das metáforas científicas caras ao autor – com os matemáticos submetidos ao “Teorema da Incompletude de Gödel”, que postulou que, tomado um certo conjunto de axiomas matemáticos (pressupostos básicos que não podem ser provados), sempre restarão afirmativas verdadeiras que não poderão ser provadas a partir desses axiomas (DU SAUTOY, op.cit., p. 195). Essa impossibilidade coloca imediatamente a necessidade de se incluírem novos axiomas, gerando assim uma sucessão potencialmente sem fim de axiomas a serem acrescentados. Cada axioma

acrescentado à base estende a dimensão potencial do “edifício matemático”, que é, na definição do teorema de Gödel, infinito. De modo análogo, a leitura paranoica empreendida pelos leitores dedicados de Pynchon exige sempre uma afirmação anexa, uma nova observação ou possibilidade – e isso não por acaso ou contingência, mas por uma necessidade estrutural do próprio processo interpretativo.

É preciso, portanto, remendar o que foi afirmado anteriormente: “paranoico” é somente o leitor real, fã ou crítico, de Thomas Pynchon, pois o leitor-ideal, se existisse, seria capaz, por princípio, de fugir à cadeia da paranoia e enquadrar a obra em uma leitura totalizante. Enquanto o leitor-ideal deve ter acesso a um conjunto imenso, mas finito, de informações e argumentos, o leitor-paranoico (chamemos ao fã e ao crítico, doravante, dessa maneira) jamais terminará de ler o texto produzido por Pynchon. A questão decisiva, assim, é que à imagem daquele leitor ideal não pode corresponder um leitor real. Precisamos, então, perguntar em que isso implica para a maneira como o livro de Pynchon é escrito e a maneira como deve ser lido.

A tarefa da interpretação do livro pynchoniano aparece alternadamente como um problema de raciocínio e um problema de cognição. O raciocínio para decifrar o detalhe intrigante, deslindar a somatória das tramas, adequar a referência (histórica, teórica) justa; a cognição para acompanhar o acúmulo e multiplicação exponencial desses processos. Como já afirmei anteriormente, a dificuldade de um livro de Pynchon – em especial de *Against the day*, que é o que nos interessa aqui – é uma dificuldade de processamento. Um livro tão imenso e tão múltiplo oferece um desafio invulgar à capacidade de um indivíduo de pensá-lo e concebê-lo como objeto unitário. O acúmulo constante de referências internas e externas, digressões e remissões, tramas paralelas e deixadas por concluir, alternância entre objetividade narrativa e fluxos de consciência... tal acúmulo ameaça arrebentar a trama crítica com sua multiplicação interna de sinapses. A mente leitora vai tentando manter vivas as imagens pré-concebidas dos personagens e da trama, mas o avanço paulatino e em bloco por páginas e páginas de enredos e desenvolvimentos de personagens e temas vai se provando informação *demais*, uma complexidade demasiada que, enquanto produz novas “conexões”, vai apagando as produzidas anteriormente, num processo irreversível de esquecimento e perplexidade. Esse processo constitui, como se vê, uma espécie de totalidade inatingível, cujas consequências podem ser significativas.

Gostaria de utilizar uma anedota presente em *Against the Day* para exemplificar a natureza desse problema. Já na quarta parte do livro, em um momento avançado da narrativa, encontramos Cyprian Latewood, um dos personagens de maior destaque da história, alocado em Trieste. Ele trabalha como funcionário da inteligência do governo inglês, às vésperas da Primeira Guerra. Bevis Moistleigh, um criptógrafo a serviço da embaixada, estuda alguns papéis codificados em busca de

informações que possam ter valor para seus superiores. Esses papéis estão escritos no alfabeto glagolítico, a escrita do “eslavo eclesiástico”, mas também em uma versão mais recente desse alfabeto. Além disso, a cada letra – diz Moistleigh – corresponde um valor numérico, o que aproxima a necessidade de descriptografar a mensagem da “gematria” de estudiosos da Torá.

“So, as if there wasn't quite enough threat to the old mental balance already, the message must now be taken also as a series of digits, wherewith readers may discover in the text at hand certain hidden messages by adding together the letters in a group, substituting other groups of the same value, so generating another, covert message.” (AtD, p. 799)²⁸

Às operações matemáticas básicas se somam cálculos logarítmicos, potenciais, de limite. Moistleigh, até aquele momento, só foi capaz de decifrar uma única palavra “fatkeqësi”, que em albânio quer dizer “desastre”. Então, ele e Cyprian começam a ponderar o que aconteceria se um tal código fosse projetado *sobre o mundo*, ou ainda, se o próprio projeto do mundo fosse um código como esse, de modo que o menor erro de transcrição ou cifração pudesse ter consequências imensas.

Trata-se, como se pode observar, de um trabalho sem fim possível, além de toda capacidade humana, *concebido para produzir o fracasso*, e com consequências existenciais implícitas. Se imaginarmos a tarefa de ler Pynchon como uma tarefa de decifração a ser realizada por meio da leitura paranoica, então essa tarefa só poderá ser infinita. É “impossível” processar um enigma dessas dimensões - impossível ler o livro nesses termos. O vulto assombroso de *AtD* provoca um curto circuito da paranoia, uma espécie de “sublime da paranoia”. O livro parece se colocar, conscientemente, para além da circunscrição da totalização interpretativa. À projeção de um ideal totalizante corresponde a insuficiência de meios para realizá-lo.

O leitor-paranoico de Pynchon é ao mesmo tempo o destinatário da “mensagem imperial” do conto homônimo de Kafka, e o mensageiro. Nesse conto, o narrador, dirigindo-se à figura do destinatário, diz: *“O imperador [...] enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem.”* O mensageiro põe-se *“imediatamente em marcha”*, atravessando a multidão que circunda o imperador, a fim de sair do palácio e iniciar sua viagem. No entanto, *“a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim”*, e seus esforços são *“em vão”*, pois por mais que dedique a passar pelos aposentos interiores do palácio, *“nunca irá ultrapassá-los”*, e mesmo que o fizesse *“teria de percorrer pátios [...] escadas [...] e novamente um palácio [...] e assim por*

²⁸ “Isto é, como se a coisa já não fosse um tremendo desgaste para o equilíbrio mental, ainda por cima era preciso entender a mensagem também como uma *série de dígitos*, com base nos quais os leitores podem descobrir no texto algumas *mensagens ocultas* somando os valores numerais das letras num grupo, substituído por outros grupos do mesmo valor e gerando outra mensagem, mais secreta ainda.” (CoD, p. 804, trad. Paulo Henriques Britto)

diante, durante milênios”. Trata-se de um esforço sem fim possível. Enquanto isso, porém, o destinatário da mensagem “*está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega.*” Talvez esse leitor de Pynchon seja, ainda, como os moradores das *Ruínas de Eldena* na tela de Caspar David Friedrich, capazes de imaginar uma imensa catedral mas sem jamais poderem de fato contemplá-la.

O maior dos livros de Pynchon, *AtD* parece ser grande demais, e as relações internas produzidas por ele “não têm fim”. O leitor-paranoico, dedicando-se a decifrar essas teias de sentido, arrisca nunca sair de dentro do texto. Ao mesmo tempo, porém, considera-se o destinatário (importante e desimportante) de uma mensagem “imperial”, escrita pelo próprio imperador – o autor – em seu leito de morte. Mas, se é assim, então o leitor estará sempre “abaixo” do texto, e cada leitura realizada não poderá ser mais que uma realização insuficiente de um ideal, numa forma abastardada de crítica literária platônica. Estaria a obra de Pynchon de fato *além da leitura*, ou somente além de *um tipo* de leitura?

1.7 A Forma do infinito

É curioso lembrar dos “provérbios para paranoicos” encontrados na segunda parte de GR. Slothrop, envolvido em uma conspiração que ainda não compreende, vai desenvolvendo esses “mandamentos” de acordo com as situações em que é colocado. O terceiro deles diz: “*If they can get you asking the wrong questions, they don't have to worry about the answers.*” (p. 255) Se “eles” podem levá-lo a fazer as perguntas erradas, “eles” não precisam se preocupar com as respostas.

O que tenho argumentado nesse capítulo é que as leituras dominantes de Pynchon têm feito, justamente, as perguntas erradas, o que não só leva, muitas vezes, a respostas confusas e insuficiente como enreda todos os elementos envolvidos – autor, obras, leitores, leituras – em um processo repetitivo e interminável, que se assemelha à hiperprodução característica do capitalismo tardio.²⁹

Ora, é oportuno retornar às perguntas feita anteriormente: se esse vício de leitura é consequência direta da organização da obra, também a obra deve ser imputada nesse juízo? Se a obra não determina o fracasso de suas leituras, há outras maneiras de ler? E se sim, quais?

No processo que tenho descrito, há uma dinâmica pendular, que quase poderíamos chamar “dialética”, de “culpabilidade” entre a obra pynchoniana e o conjunto de seus leitores. *Against the day* parece projetar uma necessidade (um leitor-ideal que é o negativo de suas dificuldades) que determina os modos de leitura, apequenando os leitores reais ao se colocar, desafiadoramente, para

²⁹ Cf. DURÃO (2008)

além do alcance de suas capacidades de totalização. Ao mesmo tempo, esses leitores reais com frequência caem na armadilha colocada pela obra, recorrendo a métodos relativamente simplórios e insuficientes, sem procurar alternativas. Ao mesmo tempo em que a obra é transparente a esses “desvios”, ela permanece parcialmente opaca, como se sua constituição oferecesse alguma espécie de resistência, um resto que prova que os cálculos realizados possuem algum erro. Com isso, para responder à primeira pergunta, é preciso antes responder à segunda. Se formos capazes de ler o livro de outro modo, sem cair nos mesmos erros, então estará configurada uma via de contornar a sombra monumental do romance histórico pynchoniano.

Para tanto, tomo como inspiração mais uma vez o artigo de Durão sobre o conceito de “Texto”, ao qual ele contrapõe um outro, o de “Obra”. O autor atualiza essas noções importantes, fazendo uma crítica do primeiro e reconstruindo o segundo como alternativa. Em sua definição de “Obra”, ele elenca uma série de características (pp. 79-80), das quais emerge uma visão geral que poderia ser resumida pela necessidade de estabelecer a *forma* de um texto como fator limitante ao superávit semiótico. O processo interpretativo deveria colocar em crise o fluxo de significados, “individualizando” a “Obra”, configurando “o material linguístico em cadeias de relação significante”, estabelecendo um “limite” capaz de impedir “que a velocidade assuma um valor preponderante, permitindo que o que passou volte como algo diferente”.

“a forma instaura uma singularidade, mesmo que ela não seja idêntica a si própria, mesmo que contenha uma infinitude dentro de si, ao mesmo tempo em que se impõe limites e fronteiras. A forma não isola a obra, mas apresenta-se como mediação tensa entre o dentro e o fora; a forma esforça-se por incluir dentro de si aquilo que se passa fora da obra.”
(p.80)

Parece interessante pensar nessa definição de forma como uma noção de superfície. O infinito não necessariamente é informe: a superfície da Terra, por exemplo, é infinita em duas dimensões, pois não possui começo nem fim, e sobre ela é possível traçar infinitos caminhos. Assim, descrever a forma da obra é um jeito de projetar uma superfície dentro da qual leituras potencialmente infinitas podem se realizar, mas sempre reguladas por uma noção, ainda que dinâmica, de um limite ou domínio “exterior”. Essa abordagem se opõe à praticada pelos usuários da Pynchon-Wiki, que como já afirmei possuem um interesse “sequencial-temporal” na leitura, sem considerar a dimensão “espacial-topográfica” que se instaura ao se pensar a obra como simultaneidade-totalidade. Descrever a forma é um jeito de determinar um horizonte de possibilidades para o livro. Não significa simplesmente abraçar a multiplicidade como algo vago e indefinido, mas como um território traçado dentro desse horizonte. É a oposição entre a concepção do mapa como um instrumento de determinação e controle, embora malfadado, que é o que a leitura paranoica

representa; e o mapa como instrumento de possibilidade, que estabelece proporções e relações centradas em perspectivas específicas, e assim, desenha uma paisagem dupla e concomitantemente gerada a partir de sujeito e objeto – ao contrário da perspectiva divina e abstrata da paranoia.

Essa concepção de forma também é interessante, no caso de *Against the day*, porque a forma pode agir como um facilitador cognitivo. Como já afirmei, a paranoia elimina qualquer hierarquia, projetando todas as relações como dotadas do mesmo valor. A impossibilidade cognitiva de processar todas essas relações faz as leituras paranoicas elevarem algumas das relações na forma de “chaves de leitura” que, arbitrariamente, dão acesso ao segredo do texto. A alternativa, ao se valer da forma como referência, é projetar uma somatória dessas relações sem a necessidade de se demorar em cada uma delas. Diante da infinidade de relações apresentadas pela obra, a forma permite estabelecer um contorno, sem a necessidade do enredamento permanente nessas cadeias. Ao criar esse contorno, a forma estabelece hierarquias *dinâmicas* de valores e sentidos dentro da obra, o que reduz o grau de arbitrariedade das decisões interpretativas.

Portanto, para que o problema da leitura de *AtD* possa ser respondido, ele precisa ser abordado por uma concepção e caracterização da forma do livro, por uma transformação do processo da leitura em uma aparato mental de pensamento, para que então as questões que direcionamos ao livro, sejam elas quais forem, possam ser pensadas *através* desse “modelo” cognitivo. É isso o que a descrição e interpretação da forma, do conteúdo, da forma do conteúdo e do conteúdo da forma, que serão desenvolvidas a seguir, pretendem alcançar.

Capítulo 2 - Uma proto-leitura de *Against the Day*

“Believe me, a ship is always a perfect summary of notions of space and time – of space, of time, of work, as they are at the time – of history.”

- Michel Serres, in *Turner Translates Carnot*

2.1 – Estrutura, estilo e trama geral de *AtD*

Até aqui temos analisado de maneira mais ou menos genérica as dificuldades e características da obra pynchoniana, de modo a podermos fazer uma crítica de suas leituras correntes e tatear em busca de uma outra linha por onde puxar os textos. Agora, porém, é necessário fazer um ajuste de foco, e descer a um degrau mais específico, ou seja, a uma análise descritiva de *Against the Day*, que nos ajude a estabelecer a *forma* que afirmamos ter a pretensão de alcançar.

Para falar a respeito de um livro dessas dimensões, seria necessário, inclusive como auxílio ao leitor, retomar algumas informações básicas a respeito dos personagens e das tramas da obra. No entanto, a própria tarefa de fazer uma sinopse de *AtD* é bastante desafiadora. O número de desvios ocorridos nas diversas linhas narrativas beira o incontável, e muitos desses desvios são deixados sem resolução, tornando incerta sua relevância em termos de desenvolvimento da trama. Os “arcos” de muitos personagens são mais ou menos abandonados pelo meio do caminho, e a história, que caminhava em uma direção, passa a seguir uma outra completamente diferente. Além disso, há cerca de oito ou nove personagens ou grupos de personagens principais, o que potencializa a dificuldade, já considerável, de sintetizar um livro de mais de mil páginas. No entanto, é não só válido como necessário realizar essa descrição, pois, ao fazê-lo, estaremos ao mesmo tempo produzindo um esboço de um “diagrama” da estrutura do livro, e assim, de um elemento central de sua “forma”.

Aquilo que chamo de “personagens principais” se refere àquelas figuras que são situadas em algum momento no foco narrativo. A cada um deles o narrador se cola alternadamente, acompanhando suas peripécias e sua vida interior, ou seja, seu “ponto de vista”. Esses personagens aparecem com alguma frequência ao longo da obra, o que permite chamar suas histórias de linhas narrativas. Assim, temos a linha dos Chums of Chance, a da família Traverse, a de Yashmeen Halfcourt, a de Cyprian Latewood, a de Lew Basnight, a de Merle e Dally Rideout, a de Stray Briggs e a da família Vibe. O mais próximo que podemos chegar de fazer uma sinopse do livro é indicando a trama geral de cada uma dessas linhas.

Um outro elemento central na estrutura do livro é sua exploração de estilos ou gêneros

literários ligados à “sub-literatura” da época (fim do século XIX – começo do século XX), sendo os principais o romance de ficção-científica do tipo de Julio Verne, o romance de faroeste, o romance de espionagem e o romance de detetive ou mistério. A esses se acrescentam pontualmente, ou de modo mais diluído, o romance anarquista, o romance ocultista e o romance de guerra. A cada linha narrativa corresponde um ou mais desses gêneros ou estilos, misturados, na maior parte dos casos, com um estilo romanesco mais comum, interessando em implicações existenciais e psicológicas.

a) A linha dos Chums of Chance acompanha esse grupo de garotos tripulantes de um barco-balão, que singra pelos céus em busca de aventuras, executando missões de duvidoso teor político a mando de uma misteriosa organização, da qual eles aos poucos vão se afastando à medida que adquirem uma espécie de “consciência política”. A linha dos CoC é fortemente inspirada pelos romances de Julio Verne e H.G. Wells, e envolve viagens no tempo, ao centro da Terra, a outro planeta que é também a Terra, a um mundo subterrâneo enterrado nas areias de um deserto, entre outros locais “fabulosos”. O primeiro mundo de fantasia que eles visitam é a Feira Mundial de Chicago de 1893, como veremos adiante. Ao longo de todo o livro, a linha dos CoC vai se cruzar com as outras, seja de maneira direta, com a aparição desses personagens em outras tramas, seja de maneira indireta, através dos livros que eles protagonizam no espaço diegético da história. Isso confere aos CoC o status de “primeiros protagonistas”, a baliza sobre a qual parece se erguer o conjunto da obra.

b) A linha da família Traverse é a outra grande baliza do livro, e na verdade se constitui de um conjunto de linhas que parte do patriarca da família, Webb Traverse, e se multiplica nas linhas de Mayva, sua esposa, e seus filhos, Reef, Frank, Lake e Kit. Webb é um mineiro líder sindical e anarquista, que atuava secretamente como o Kiesehlgur Kid, um “terrorista” que explodia bombas para sabotar as obras e estruturas dos proprietários das minas. Ele acaba assassinado a mando de Scarsdale Vibe, o dono da mina onde trabalha. Seus filhos buscam vingança pela morte do pai, mas cada um deles percorre um caminho diverso. Mayva vive até idade avançada, mas aparece muito pouco, só ocasionalmente encontrando seus descendentes.

bi) Reef é o filho mais velho, um jovem rebelde e cheio de raiva, mas incapaz de manter o foco. É um jogador de cartas assíduo e logo no início da história se envolve com Stray Briggs, a quem engravida, mas é incapaz de sustentar. Descobre da morte do pai junto com o irmão mais novo, Frank, e jura vingança contra seus assassinos. Apesar desse juramento, não mantém a promessa com muito afinco, se envolve em uma série de esquemas diversos, e assume temporariamente o “manto” de dinamitador anônimo do pai. Entre idas e vindas em sua vida com Stray, acaba se envolvendo com Ruperta Chirpingdon-Groin, uma ricaça inglesa que o leva até New Orleans, onde Reef conhece um grupo de anarquistas, com quem decide ir para a Europa a fim de

“explodir túneis”. Ele encontra Kit, seu irmão caçula, em Veneza, onde tentam armar um plano para matar Scarsdale Vibe, que está de passagem por lá, mas o plano dá errado. Ele é apresentado a Yashmeen Halfcourt, com quem eventualmente desenvolve um relacionamento a três, que também inclui Cyprian Latewood. Ele e Yashmeen têm uma filha, e depois de muitas peripécias conseguem fugir da guerra na Europa e ir para a América, onde passam a viver com Frank, Stray e Jesse, o primeiro filho de Reef.

bii) Prático e dedicado, Frank Traverse torna-se o vingador mais decidido do pai. Formado como Engenheiro de Minas, após a morte do pai tenta fugir das investidas dos Vibe, que tentam “comprá-lo” oferecendo cargos em suas minas. Depois de um encontro com Merle Rideout, que lhe mostra uma foto dos assassinos do pai, ele foge em direção ao México. Lá ele é preso, mas um líder revolucionário, julgando que Frank é o Kiesehlgur Kid, o ajuda a escapar da cadeia. Ele passa um tempo com os índios Tarahumare, que lhe ministram um cacto alucinógeno. Depois de se separar dos índios, entra por acaso um dia em uma cantina onde encontra Sloat Fresno, um dos assassinos do pai. Num impulso, o mata, mas sente remorso. Entre idas e vindas entre o sul dos EUA e o México, luta na Revolução Mexicana. Ferido, vai parar em um hospital de guerra, onde encontra Stray Briggs, que está atuando como enfermeira. Após a Revolução, disputas por poder se instalam no México, e Frank acaba voltando para os EUA. Lá ele reencontra Stray, que está junto de um grupo de grevistas que protestam contra as condições de trabalho nas minas, propriedade dos Vibe. O acampamento dos grevistas é atacado e incendiado, e eles fogem. Frank se une a Stray e a ajuda a criar Jesse, o filho dela com Reef, que eles vão reencontrar no fim do livro junto com Yashmeen Halfcourt e Ljubica, a filha dos dois.

biii) Lake, alienada do pai, acaba se casando com um de seus assassinos, Deuce Kindred, que anos depois se torna um marido abusivo e assassino de mulheres, e é preso por Lew Basnight, quando este passa a trabalhar para a polícia de Los Angeles e se torna amante de Lake.

biv) Kit é o filho mais novo. Antes da morte do pai, aceita uma bolsa de estudos de Scarsdale Vibe para estudar em Yale, o que o afasta do genitor, que vê nesse gesto uma aproximação perigosa com o “inimigo”. Kit inclusive se torna amigo da família Vibe, em especial de Colfax, um dos filhos de Scarsdale. Depois que o pai morre, Kit é tomado por uma profunda crise de consciência, percebe que está enredado nas garras de Vibe, e parte dos EUA para estudar em Göttingen. Uma série de peripécias dificultam sua chegada até lá, e ele se envolve, involutariamente, com conspirações internacionais e diversos grupos de todo o espectro político, antes de entrar em uma jornada espiritual que o leva até a Ásia Central, onde experiencia uma série de “iluminações” que, no entanto, não o deixam iluminado. Ele termina se casando com Dally Rideout, mas é um casamento infeliz. No fim do livro, já depois do fim da Primeira Guerra, ele tem uma última

epifania que, assim como as outras, aparece como vaga e difícil de descrever.

c) Lew Basnight é acusado de um crime ou pecado que não cometeu e que desconhece qual seja. Isso o transforma num pária e o separa da mulher, Troth. Em busca de uma nova vida, ele encontra um grupo de “penitentes” que o ajudam a lidar com a relação entre culpa, expiação e redenção. Descobre ter uma habilidade especial para perceber coisas que ninguém mais percebe, o que o leva a trabalhar como detetive para uma agência privada. Essa agência o coloca como agente duplo em um grupo de agitadores anarquistas, nos quais ele se torna especialista. No entanto, sua crescente simpatia pelo Anarquismo faz com que ele seja enviado para o Colorado, onde “deserta” da agência onde trabalhava e se torna agente anarquista. Após um breve período, é vítima de um atentado a dinamite que, ao que parece, o envia para um “outro mundo”. Ao acordar nesse mundo, encontra Neville e Nigel, uma dupla de ingleses que o leva com eles para a Inglaterra, clandestinamente embarcado dentro de uma caixa em um navio. Lew encontra o TWIT, um culto pitagórico de inclinações teosóficas com sinistras ligações com o serviço secreto inglês. O líder desse culto o utiliza em diversas missões que envolvem o controle de território, da informação e do transporte de pessoas na Europa, mas se disfarçam como buscas místicas pelos Arcanos Maiores do Tarô. No centro dessas conspirações está o Interdikt, uma arma química de grandes proporções, e a busca por Shambhala, a cidade lendária supostamente localizada na Ásia Central. Ele abandona o TWIT e passa a agir por conta própria. Chega a recrutar Dally Rideout para ajudá-lo. Anos depois, Lew está instalado em LA, e tem seu próprio escritório. Ele ficou em Londres até o fim da guerra, mas sentiu a necessidade de voltar para casa. Ali, toma notícia de um possível serial killer de mulheres. Com ajuda de Merle Rideout e de Lake Traverse, descobre que o assassino é Deuce Kindred, que no passado matara Web Traverse.

d) A linha dos Rideout, pai e filha, também está dividida.

di) Merle Rideout é o tipo do “inventor americano”, misturando conhecimento técnico, curiosidade e alguma dose de “empreendedorismo”. Depois de participar de uma série de experimentos que tinham por objetivo detectar a existência do Éter, torna-se fotógrafo profissional. Encontra Erlys, uma mulher grávida abandonada pelo homem que a engravidou e pela família. Merle cuida dela e da menina que ela dá à luz, mas depois de um tempo ela foge com um mágico itinerante, deixando Merle e a menina para trás. Passa a peregrinar com a menina até se estabelecer em uma mina no Colorado, após conhecer Webb Traverse. Dally cresce e Merle fica um pouco maluco, por causa dos químicos. Quando Dally parte para Nova York, Merle decide ir para o leste. Trabalha um tempo como projetor de cinema, e acaba encontrando a Candlebrow U., uma Universidade por onde também passaram os Chums of Chance. Lá ele reencontra Roswell Bounce, seu antigo colega nas pesquisas sobre o Éter. A dupla volta a se envolver em especulações e

pesquisas sobre os “Mistérios do Tempo e da Luz”, e falam em ir para a Califórnia, o futuro da luz e do cinema, composto de imagens luminosas em movimento. Anos depois, estão em Los Angeles, trabalhando em um laboratório juntos. Criaram uma máquina para “integrar” fotografias, isto é, devolver à vida àquilo que o negativo aprisionou. Merle usava o Integroscópio para reviver momentos do passado com a filha, mas um dia resolve avançar até o presente, onde vê Dally indo até uma estação e telefonando para ele. Eles conversam e ela lhe conta sobre sua vida.

dii) A história de Dally só começa de fato quando ela decide deixar a vida com o pai e partir para Nova York em busca da mãe. Depois de viver um período ali, trabalhando como atriz, ela vai com a família da mãe para Veneza em um navio de cruzeiro, onde conhece Kit Traverse. Em Veneza, torna-se amiga de Hunter Penhallow, um pintor, e uma mulher nobre que atua como cortesã tenta transformá-la em uma prostituta, mas ela sai da cidade e vai para Londres com Hunter, onde se torna modelo para um escultor. Lá ela também reencontra R. Wilshire Vibe, seu antigo empresário, e volta a atuar, no que obtém grande sucesso. Sua fama a aproxima de Clive Crouchmas, um espião inglês. Ela também conhece Lew Basnight, que está trabalhando como investigador e recruta sua ajuda no roubo de documentos de Crouchmas. Uma série de peripécias a reúne com Kit, com quem se casa, mas é um casamento infeliz.

e) Nascida de russos moradores da fronteira que haviam sido capturados e vendidos como escravos, Yashmeen Halfcourt é adotada por um coronel inglês que opera os interesses do Império Britânico na Ásia, e enviada para Inglaterra para estudar, onde é tutorada pelo TWIT, o mesmo grupo místico-filosófico que acolheu Lew Basnight. Estudante de matemática, Yashmeen também possui um grande pendor para o misticismo, e parece ter a habilidade de utilizar “buracos de minhoca” para se locomover na quarta dimensão. Essas habilidades a colocam na mira das Potências instituídas e paralelas, e ela acaba recorrendo à ajuda de Cyprian Latewood, um funcionário burocrático britânico cujo trabalho envolve algum grau de espionagem. Depois de muitas peripécias, ela e Cyprian iniciam um relacionamento a três com Reef Traverse, de quem ela engravida. Os três, que estavam nos Bálcãs quando estoura a guerra entre gregos, turcos, sérvios e búlgaros, tentam escapar de lá com vida, e vão parar em algum lugar da Albânia, onde Cyprian se junta a um monastério como uma “noiva da noite”. Yashmeen, Reef e Ljubica, sua filha, conseguem escapar e chegam até a América, onde passam a viver com Frank, Stray e Jesse, o primeiro filho de Reef.

f) Cyprian Latewood é um tipo de dândi pertencente a uma família de novos ricos, comerciantes de papel de parede. Embora seja preferencialmente homossexual, desenvolve uma paixão aguda por Yashmeen Halfcourt, que conheceu em Cambridge, onde os dois estudavam. Torna-se funcionário da Coroa e é enviado a Viena, onde atua como uma espécie de gigolô de

homens poderosos cujos apetites “não convencionais” precisam permanecer rigorosamente ocultos. Sendo um agente da burocracia britânica, encontra-se, contra sua vontade e sem que seja capaz de entender o que se passa, enredado em uma trama global que também envolve russos e austríacos, e tem a ver com os interesses imperialistas das potências europeias. Quando a Áustria anuncia que pretende anexar a Bósnia, Cyprian é enviado para Sarajevo, onde precisa proteger Danilo Ashkil, uma figura importante nas tramas da cidade, que após a anexação está com a vida ameaçada. A todo momento, Cyprian se vê forçado a se envolver em uma nova missão, servindo interesses que ele nunca compreende sob imperativos cuja origem ele desconhece. Depois de muitas peripécias desse tipo, Cyprian se reúne com Yashmeen, com quem passa a se envolver em um relacionamento triplo que também inclui Reef Traverse. Eles ainda passam por uma espécie de balneário anarquista no Mediterrâneo e voltam aos Bálcãs, onde Cyprian decide se tornar uma “freira” em um monastério de origens maniqueístas e órfico-pitagóricas.

g) Stray Briggs conhece Reef Traverse e os dois ficam juntos por um tempo, até que ela engravida. O nome de seu filho é Jesse. Eles passam anos juntos, indo de um lugar para outro, até que um dia Reef vai embora e não volta mais. Ao longo dos anos, Stray se envolve com a Revolução Mexicana e com as greves dos trabalhadores das minas. Quando Jesse já é adolescente, ela e Frank ficam juntos e voltam a reencontrar Reef, que está casado com Yashmeen Halfcourt e teve uma outra filha, Ljubica.

h) Embora os Vibe sejam os “vilões” da história, eles também estão presentes em diversos segmentos narrativos, seja como focos da narração, em algumas ocasiões, ou como participantes nas histórias de outros personagens, o que é mais comum. Scarsdale Vibe é o patriarca, o grande magnata maquiavélico. Foi casado com Edwarda Beef, cantora relativamente famosa de operetas, e tem por filhos: Cragmont, que quase não é mencionado; Fleetwood, um aventureiro/explorador colonialista que ocasionalmente se relaciona com os negócios do pai, e cujos diários lemos a certa altura da narrativa; e Colfax, um multiatleta sem inteligência que se torna amigo de Kit Traverse na época da faculdade. Há também R. Wilshire Vibe, irmão de Scarsdale, um empresário do entretenimento que tem grande importância na história de Dally Rideout. Por fim, há Folley Walker, o braço direito de Scarsdale, que é praticamente parte da família. Quando Scarsdale Vibe foi convocado para a Guerra Civil, seu pai pagou Walker para “substituí-lo”. Anos depois, Walker procura Vibe: ele tomou uma bala por ele, e se sente responsável por sua vida. A bala, alojada na cabeça, o permite “captar” informações, o que o transforma em conselheiro de investimentos (e apostas) de Vibe, seu “duplo” ou gêmeo. Sua trajetória é apresentada como a personificação da lógica do Capital: aqueles que têm dinheiro pagam os que não tem para serem seus substitutos, para fazerem aquilo – lutar na guerra, estudar engenharia, etc. - que eles mesmos prefeririam não fazer.

Com o tempo, Folley vai desenvolvendo uma outra perspectiva sobre Scarsdale e sobre seu próprio papel, e termina por ser o responsável, no fim do livro, por matar o grande vilão.

Essas histórias estão divididas em blocos, contendo episódios mais ou menos descontínuos entre si. As cinco partes em que o livro está dividido são formadas por certo número de “trechos”, que é possível reunir em “seções” com alguma unidade narrativa.

É importante fazer esse resumo relativamente exaustivo das principais tramas com o objetivo de oferecer, por um lado, a dimensão dessas tramas; e por outro, sua natureza quase aleatória, de encontros e desencontros produtores de desvios e transformações. Note-se que uma das frases mais utilizadas nas sinopses foi “depois de muitas peripécias”: os enredos estão tomados de desvios e deslocamentos constantes de rumo. Note-se ainda a frequência com que um personagem que está no foco narrativo em uma das linhas aparece como secundário em uma das outras linhas. Esses cruzamentos não acontecem somente entre personagens primários e secundários, mas também terciários e quaternários. Em um universo de centenas de personagens, torna-se difícil, ao encontrar um nome que parece familiar, lembrar em qual momento e circunstância ele foi citado, mesmo depois de muito esforço. Se produzíssemos um diagrama dos personagens, seus cruzamentos e relações, obteríamos um gráfico tão ou mais complexo do que aqueles utilizados para analisar o fluxo de informações nas redes sociais.³⁰ Essas relações são importantes porque, em AtD, o enredo apresenta uma importância central. As dificuldades de “captá-lo”, é preciso frisar, são de espécie bem diferente das de romances de viés modernista, por exemplo, em que a trama está em segundo plano em relação à exploração psicológica ou da linguagem. Assim, a simples compreensão da trama não é um elemento trivial para a leitura de AtD, mas a principal responsável por sua dificuldade, e talvez por sua originalidade formal e pertinência.

Além de um traço complicador no processamento do enredo, os cruzamentos também são importantes por ajudarem a mapear a utilização e as misturas dos diferentes gêneros e estilos ao longo do livro. Cada uma das linhas, pelo próprio teor da trama, apresenta um gênero dominante, que no entanto se “cruza” com outros do mesmo jeito que os próprios personagens se cruzam. Assim, na linha dos CoC, como já mencionado, reconhecemos as *dime novels* e a ficção científica no estilo de Verne e Wells; na linha de Webb, traços do romance naturalista de Zola; na linha de Reef, o romance anarquista e o decadentismo; na de Frank e Lake, o faroeste; na de Kit, o romance de formação e de jornada espiritual; na de Lew, os romances de mistério ingleses, e os americanos no estilo hard-boiled; na de Cyprian, o romance de espionagem; na de Yashmeen, uma mistura de

³⁰ Curiosamente, a Pynchon-Wiki é silenciosa nesse sentido. Embora seja rica em referências e explicações de referências, é miserável em resumos e diagramas, ou mesmo árvores genealógicas. Mais uma vez, isso parece estar ligado à recusa em encarar a obra como totalidade, preferindo se concentrar no avanço imediato do enredo.

diversos desses. Além disso há também a intromissão pontual de outros gêneros, como as histórias de horror no estilo de Lovecraft (o diário de Fleetwood Vibe sobre a Expedição Vormance) ou romance epistolar (a carta de Yashmeen Halfcourt para seu pai). John Clute identifica quatro “clusters” que reuniriam todos os estilos do livro por afinidade: o “Airship Boys cluster”, o “Western Revenge cluster”, o “Geek Eccentric Scientist cluster” e o “Flaneur Spy Adventuress cluster”. O faroeste dominaria a primeira metade do livro, enquanto a espionagem dominaria a segunda, à medida que as histórias dos personagens relevantes para aquela vão dando lugar às histórias dos personagens relevantes nesta.³¹ Essa passagem entre polos pode ser muito importante, como veremos adiante.

Ao longo da evolução da trama, as convenções de gênero são exploradas de diferentes maneiras: através de aspectos linguísticos; de tropoi de enredo; dos problemas com os quais os personagens se deparam ou das situações em que eles se encontram. No entanto, se em alguns casos, sobretudo na narrativa dos CoC e em momentos das narrativas de outros personagens, as convenções e a linguagem de gênero dominam, em outros o estilo romanesco vem para o primeiro plano, explorando as implicações existenciais e psicológicas dos acontecimentos nos personagens. Além disso, como já apontado, o cruzamento das linhas narrativas implica num cruzamento de gêneros, criando episódios híbridos ou indefinidos. Um exemplo: como os CoC cruzam em algum momento a linha de todos os outros personagens, isso implica em modulações ocasionais do gênero aventureiro, quando eles estão no foco, ou em intromissões da aventura ou do fabuloso na vida de outros personagens, quando o oposto acontece. Os gêneros, assim, parecem atuar como determinantes, enquanto os cruzamentos das linhas narrativas introduzem momentos de indeterminação que possibilitam desvios nas tramas, que por sua vez são com alguma frequência “amolecidas” em suas armações genéricas pela vinda do romanesco para o primeiro plano.

Se é possível projetar essas estruturas formais a partir do desenvolvimento da obra, é preciso frisar, ao mesmo tempo, que na sequência da leitura essas indeterminações acumuladas transformam a simples compreensão do que se passa e de onde aquele episódio se encaixa em relação ao todo extremamente difícil. Se a projeção totalizante é um estágio essencial para a abordagem crítica de uma obra, AtD dificulta ao extremo essa totalização, carregando a progressão da trama de desvios, personagens, situações e “*red herrings*”, termo usado para descrever um elemento do enredo que é usado para atrair a atenção do leitor ou espectador, desviando-a de outro elemento de fato importante – no caso de AtD, é difícil realizar a distinção entre *red herrings* e elementos essenciais, o que torna sua trama uma grande constelação de desvios.

³¹CLUTE, John. Aubade, Poor Dad. Disponível em: <http://www.lxnen.com/rogerbeccon/StraubAgainstDay.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2017.

É preciso ainda trazer à tona um último gênero com papel preponderante na narrativa de AtD: o histórico. Ao narrar os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX, até a Primeira Guerra Mundial, e preencher seu enredo de eventos históricos reais como a Feira de Chicago ou o Evento de Tunguska, além de povoar o terreno narrativo de figuras históricas como Francisco Ferdinando, Nikola Tesla e Bela Lugosi, entre outros, AtD se configura como um “romance” que bem poderia ser chamado de “histórico”. Parece ser a História, afinal, a preocupação central do livro: a maneira como ela se desenrola, as vítimas que ela faz e os rumos que ela dá ao mundo. No entanto, “História” aqui não parece se referir ao objeto transcendental da historiografia, mas a seu produto, isso é, o discurso histórico, na medida em que é possível diferenciar esses dois conceitos. Segundo Amy J. Elias (em seu texto para o TCP, analisado no capítulo 1), uma das três visões sobre a História presentes nas obras de Pynchon é a que a trata como gênero narrativo, por meio do qual é possível impôr “tropoi literários” sobre os “fatos”. Assim, o “gênero histórico” invocado por AtD se constitui daquela História “escrita”, literalmente, “pelos vencedores”, e também é a História enquanto construção narrativa próxima da ficção que possui, no entanto, pretensões de verdade muito específicas. Isso introduz um elemento problemático que o texto não se furtará a abordar.

2.2 – A dinâmica narrativa

Todas as considerações feitas acima apresentam numerosas implicações para a análise formal de AtD. No entanto, é preciso fazer uma pausa na descrição espacial do livro e voltar os olhos para um elemento sequencial que é determinante na organização da estrutura que está sendo descrita.

A utilização do pastiche de gêneros na narrativa de AtD faz pensar em um fenômeno comum na literatura do pós-modernismo. No entanto, a obra possui uma dinâmica narrativa que lhe é própria, e que representa uma dimensão formal central para sua compreensão. Através dela, podemos compreender melhor como as modulações de gênero e cruzamentos narrativos apresentados acima são introduzidos na sequência da leitura. Trata-se da utilização de um narrador “duplo”, responsável por manipular a linguagem e os acontecimentos de modo a fazer progredir o enredo com blocos ora tomados do universo genérico da Ficção, ora do universo político da História. Como consequência, essa manipulação também permite entrever que espécie de prestidigitação é utilizada por Pynchon para conjurar o histórico no tecido narrativo. Para poder apresentar melhor essa dinâmica, farei a seguir uma leitura detalhada da primeira “seção” do livro. Para facilitar a compreensão, dividi a análise pelos seis trechos que compõem essa seção. Antes de cada um, faço um pequeno resumo do enredo para facilitar o acompanhamento.

[Seção 1 – A Feira de Chicago, trechos 1-6, pp. 3 - 56]

Na primeira seção da parte um do livro, conhecemos os Chums of Chance, um grupo de jovens rapazes tripulantes de um balão, o Inconvenience, que trabalham a mando de uma organização que os envia em missões ao redor do globo. A tripulação é composta, originalmente, por Randolph St. Cosmo, o capitão; Lindsay Noseworth, o segundo em comando; Darby Suckling e Miles Blundell, os ajudantes; e Pugnax, o cachorro. Descobrimos que os Chums of Chance já protagonizaram muitas outras aventuras, e recentemente receberam entre eles um novo integrante, Chick Counterfly. Na missão que inicia o livro, eles vão até Chicago, durante a World Columbian Exposition de 1893, onde, a mando da organização que os controla, vendem seus serviços à White City Investigations, uma agência de detetives contratada pelo governo local para monitorar as atividades dos grupos sindicalistas/anarquistas da cidade durante o desenrolar da WCE. Nesse período encontram alguns personagens importantes: Merle Rideout, um fotógrafo que foi abandonado pela esposa e cria sua filha de poucos anos, Dally, sozinho; Lew Basnight, o detetive da White City Investigations designado para acompanhar os CoC no balão; e o Dr. Haino Vanderjuice, cientista e inventor responsável pela construção do Inconvenience, que por sua vez se encontra com Scarsdale Vibe, magnata capitalista e vilão diabólico.

Um (3 - 9) – O início de *Against the Day* é uma emulação programada de um gênero específico: as *dime novels* que, entre o final do século XIX e o início do XX, tiveram uma função massificadora da literatura, com seu preços baixos e histórias extremamente convencionais e acessíveis. Em especial, o estilo mimetiza o início agradável de um livro de aventuras juvenil, de teor fantástico ou de ficção-científica, no qual personagens adolescentes se envolvem em situações extraordinárias, da ordem do maravilhoso, nas quais se colocam em grandes perigos mas das quais sempre retornam ilesos, como nos sonhos e fantasias da imaginação infantil burguesa. A narrativa já mergulha *in medias res*, com uma ordem, “Now single up all lines!”, cujo caráter exortativo coloca o enredo em movimento com grande dinamismo, sem introduções vagarosas ou ruminações prévias, e continua a acompanhar esse movimento, passando a fazer um retrato da ação que se desenrola, saltando de personagem para personagem à medida que eles fazem alguma coisa ou dizem algo de notável. É uma estrutura típica de história aventuresca, com personagens de caráter bem definido tendo suas dinâmicas de relacionamento básicas apresentadas logo de início, como se essas figuras já assumissem, desde as primeiras linhas, sua posição determinada na narrativa, em tropos cujo giro é na verdade um giro falso, o giro de engrenagens que não saem do lugar. Seus nomes pitorescos, como Randolph St. Cosmo ou Lindsay Noseworth, são ecoados pela linguagem empolada do restante do trecho, recheada de advérbios e pontuada de palavras como “absquatulate”. O início,

necessariamente, é cheio de promessas, de mistérios a descobrir e lugares a explorar, e em especial a da missão que aguarda o grupo - no caso, em Chicago, durante a World Colombian Exposition de 1893. Eles estão ansiosos pela roda gigante, pelos “templos de alabastro do comércio e da indústria”, pelas lagoas cintilantes e por outros milhares de maravilhas, de natureza científica e artística, que os esperam. Ao mesmo tempo em que se multiplicam as promessas da história, é preciso recapitular aquilo que é seguro e familiar. Tal como os tipos dos personagens, outros lugares-comuns são invocados em nome dessa familiaridade. Fala-se sobre os engenhos tecnológico-fantásticos do balão onde se encontram, um dado de novidade técnica excitante. Mencionam-se velhos conhecidos da trupe, para que o leitor não se esqueça da existência deles. Um novo personagem, outro elemento de novidade necessário para manter o interesse, é apresentado com traços fortes, imediatos. O narrador é uma voz familiar, que vez ou outra interpela o leitor e relembra-o a todo instante de velhos exemplares de velhas aventuras daqueles personagens. No entanto, nesse caso a familiaridade não nos aproxima do texto, mas nos distancia dele, posto que não estamos lendo “The Chums of Chance and the Chicago Fair”, mas sim *Against the Day*. Aquele bloco de texto está deslocado no tempo e no espaço, mas o fato de ter sido colocado ali começa a nos dizer algo das intenções de quem o colocou ali e dos efeitos que esse deslocamento pode produzir. No meio daquela familiaridade construída, embora deslocada, momentos de estranhamento brotam aqui e ali. Um cão que faz as vezes de mascote da tripulação, cuja característica peculiar é sua capacidade de ler romances, lê o romance anarquista de Henry James, *The Princess Casamassima*. Lindsay Noseworth, o segundo em comando, diz com desprezo que o anarquismo “corre solto” em Chicago, uma “sinistra ameaça” da qual é melhor manter distância, deixando-a entre as folhas ficcionais de algum livro. É como se ele nomeasse, aqui, o vilão de suas próximas aventuras, em um aviso ominoso para os leitores. Mas nós, que o lemos hoje, encaramos sua fala ao mesmo tempo como um dado de época (trata-se de um romance “histórico”) e de um detalhe programado: dentre todos os inimigos que poderiam ter sido escolhidos para os CoC, Pynchon escolheu este. A impressão se reforça, em seguida, quando o narrador relembra as aventuras dos rapazes na fronteira dos EUA com o México, em cuja atmosfera “moralmente venenosa” eles não teriam se aventurado, não fosse a necessidade de sua missão de “*intelligence-gathering*” a mando do Ministro do Interior do “Presidente” Porfírio Díaz. De modo semelhante, na veloz “história de origem” do novo integrante da trupe, os personagens encontram, sem aviso, a Ku Klux Klan, cujas tochas ameaçam fazer o balão explodir e assim encerrar em catástrofe suas aventuras inofensivas. Essas súbitas intromissões de dados não só reais, como graves, desestabilizam a dócil toada da narrativa até ali, e forçam um novo olhar sobre o que a constituiu. O México, a KKK e os Anarquistas figuram como ameaças ao balão que os leva pelos ares e,

figurativamente, à sua própria existência ficcional. Como um personagem dissera pouco antes a outro que, atrapalhado, tropeçara em uma cesta de picnic, causando grande confusão: “Perhaps its familiarity rendered it temporarily invisible to you” [“Talvez sua familiaridade a tenha tornado invisível para você.”]. A familiaridade e a velocidade da narrativa, que ocultavam suas insuficiências e seus cantos escuros, são incomodamente interrompidas por esses elementos disruptores.

Dois (10-20) – Essa disrupção torna-se, imediatamente em seguida, no trecho seguinte do livro, aberta contradição. Os Chums of Chance, como é chamado o grupo de adolescentes tripulantes do *Inconvenience*, chegam a Chicago, e o primeiro lugar pelo qual passam é a região dos Matadouros, de onde sobem até eles odores e visões tétricas. É preciso citar diretamente o início desse trecho:

“As they came in low over the Stockyards, the smell found them, the smell and the uproar of flesh learning its mortality – like the dark conjugate of some daylight fiction they had flown there, as appeared increasingly likely, to help promote. Somewhere down there was the White City promised in the Columbian Exposition brochures, somewhere among the tall smokestacks unceasingly vomiting black grease-smoke, the effluvia of butchery unremitting, into which the buildings of the leagues of city lying downward retreated, like children into sleep which bringeth not reprieve from the day.” (p.10)³²

Quem é o narrador aqui? Certamente, não o mesmo do trecho anterior, que tagarelava alegremente sobre aventuras passadas dos Chums of Chance. Trata-se de uma voz com uma percepção mais aguda e uma posição muito bem definida, talvez um super-narrador que se escondia acima do narrador anterior. Este faz um retrato sombrio da metrópole capitalista, plantada sobre um quadro cartesiano de conclusões “evidentes”, vomitando fumaça preta, massacrando sistematicamente os corpos do gado, em cima dos quais se ergue sua riqueza. O contraste entre esse retrato de Chicago e aquele do início, que se aproxima do retrato publicitário da WCE, é gritante. Em uma inversão interessante, não é a ficção luminosa da feira que esconde a feia realidade da cidade, mas é a feia realidade da cidade, da fumaça das fábricas e do sangue dos animais massacrados que esconde o espetáculo prometido. O narrador supõe que em algum lugar no meio daquele pesadelo se encontre a luminosa “White City” prometida nas brochuras sobre a Feira

³² “Enquanto desciam, sobrevoando os Matadouros, o cheiro subia até eles, o cheiro e a zoeira de carne descobrindo sua mortalidade – como a contraparte escura de alguma ficção diurna que, como parecia cada vez mais provável, eles haviam ido até lá para ajudar a promover. Em algum lugar lá embaixo estava a Cidade Branca prometida pelas brochuras da Exposição Colombina, em algum lugar em meio às chaminés altas sempre a vomitar uma fumaça negra e gordurosa, eflúvios da carnificina incessante, na qual desapareciam os topos dos edifícios das léguas de cidade que se estendiam na direção do vento, como crianças a mergulhar num sonho que não traz descanso do dia.” CoD, p. 16

Mundial, mas não dá sinal dela. Nesse momento, um gesto atrapalhado de Miles Blundell quase manda a aeronave para o chão. É como se o choque meta-narrativo da visão dos Matadouros tivesse provocado a queda do balão de suas alturas fantasiosas. O encontro com a realidade histórica abala a estrutura da imaginação ficcional. Mas uma manobra de última hora salva o Inconvenience. Em seguida pousam em um parque, onde encontram outros balões de outros grupos, que fazem piqueniques e cantam canções. A inocência tenta retornar ao texto, mas seu espaço já foi comprometido. A essa altura, o primeiro narrador já retornou, discorrendo com um tom excessivamente empolado sobre as peripécias dos Chums e mencionando antigas aventuras, mas o super-narrador ainda dá as caras aqui e ali, tal como fizera no início, jogando sobre o texto frases disruptoras e comentários provocativos, como quem joga pedrinhas em um lago. No meio de uma conversa cheia de flertes juvenis, uma capitã de outro balão, exceção absoluta entre esses jovens de sexualidade reprimida, fala sobre os “Garçons de '71”, um grupo baloeiro surgido durante o cerco de Paris, a partir da percepção de que “*the modern State depended for its survival on maintaining a condition of permanent siege*”, e por essa percepção se tornaram um grupo internacionalista, “*free of national boundaries*”, dedicado a levar ajuda humanitária onde ela for necessária, enquanto os Chums of Chance e a maioria dos outros grupos, como podemos depreender do texto, servem de espões e vigilantes para os governos, que se encastelam cada vez mais, na virada do século, por detrás das ilusões do nacionalismo. O efeito desse procedimento de pequenas rupturas, tal como o das pedras no lago, é criar ondas cada vez maiores, zonas de fricção pontuando o espaço ficcional, desbastando sua tessitura. Era preciso apontar a insuficiência da visão fantasiosa de Chicago, tal como é necessário apontar a diferença entre os Chums of Chance, seus colegas e os Garçons de '71.

Nesse momento, a narrativa assume um modo que irá se reproduzir muitas vezes ao longo do romance. Diversos segmentos são constituídos pela descrição geral de uma “cena”, acrescida de diálogos mais ou menos explicativos, ou fortemente esquematizados. Nesses segmentos, não há propriamente ação, mas uma espécie de discussão esquemática de ideias contra um plano de fundo estabelecido. Também não há sentimento: o lugar das emoções no texto está em monólogos interiores e no discurso indireto livre, muitas vezes através da descrição dos sentimentos e da vida interior dos personagens. O diálogo serve como ferramenta de apresentação e explicação do enredo e de referências variadas.

Três (21-25)– O contraste entre a Chicago dos cartazes da WEC e aquela disponível de fato aos seus visitantes é elaborado no encontro de Miles e Lindsay com a Feira. O carro que os leva para seu “turno de folga” deixa-os não no pavilhão da Feira, mas nas imediações, onde Randolph St. Cosmo advertira que poderiam se encontrar “vicious and debased elements, whose sole aim is to

take advantage of the unwary”. Trata-se, é claro, da região mais pobre, onde se amontoam imigrantes e despossuídos em busca de algum lucro, e de onde só se pode ver o brilho elétrico da Feira à distância. Em outras palavras, Miles e Lindsay entram na Feira pela porta dos fundos, de onde a impressão de grandeza e progresso sugerida pelas atrações tem um sentido completamente diverso. Aquela periferia da Feira mundial estava povoada de zulus, pigmeus, judeus, índios brasileiros e índios tarahumara do México, swamis indianos, boxers chineses, waziris, tungus... em suma, todos os povos colonizados, deixados na “escuridão” ao redor das luzes brilhantes da Feira. É esta a imagem do mundo que a Feira Mundial de Chicago de 1893, realizada para celebrar o quarto centenário da “descoberta” da América, oferece: o centro luminoso e utópico, povoado de ilusões de progresso humano e fraternidade dos povos, mas cujo brilho não passa de um artifício técnico, erguido às custas da escuridão de uma “periferia” mantida invisível por toda espécie de violência.

Enquanto isso, Randolph St. Cosmo vende os serviços dos Chums of Chance a uma agência de investigação, contratada para controlar as manifestações “terroristas” anarquistas durante o período da Feira. O arranjo postula que os CoC irão receber um investigador da agência a bordo do *Inconvenience*, para que ele próprio faça seu trabalho de vigilância a partir das alturas. De modo que esse grupo de inocentes aventureiros juvenis fará o trabalho sujo nem mesmo de polícia, mas de mercenários do Estado. Como redimensionar esse gesto com aquilo que já sabíamos sobre os CoC? Ou ainda: é possível, depois de vê-los como agentes pagos do Estado, voltar a enxergá-los como aventureiros inocentes? No plano do lógico ou do ideal, obviamente não. No plano narrativo porém, aquele da experiência de leitura, isso torna-se possível pela própria linguagem utilizada. Dentro da moldura “dime novel”, os CoC são os heróis, e por mais que suas ações sejam questionáveis, tudo o que fazem continua a ser atitude de heróis – a sentença moral já está dada de antemão. A voz daquele primeiro narrador enquadrava os Chums of Chance dentro de uma perspectiva aventureira, e continuará tentando mantê-los ali até o final do livro, enquanto o segundo narrador lutará para devolvê-los à História.

No trecho dois, deixamos Darby e Chick aproveitando um piquenique. Os dois segmentos desse trecho três são evocados em oposição a esse cenário: o primeiro, que acompanha a jornada noturna de Miles e Lindsay, se inicia com “Meantime...”, e o segundo, que narra o encontro de St. Cosmo com o investigador, com “Meanwhile...”. Esses sinônimos, típicos, também, da construção paralela de histórias de aventura, serve aqui como uma evocação daquele cenário idílico do piquenique. “Enquanto” os tripulantes que permanecem no território do ficcional continuam a viver o idílio, aqueles que adentraram o espaço histórico deparam-se com a miséria, por um lado, e com a violência, por outro.

Quatro (26 - 35) – A venda da suposta “inocência” dos Chums of Chance lança ecos no que vem imediatamente a seguir. Em primeiro lugar, Merle Rideout, o fotógrafo, tenta, meio de brincadeira, vender a filha a Darby e Chick, com uma linguagem nitidamente publicitária. A passagem, no entanto, não tem maiores consequências. A cena central aqui é a que se dá entre o Professor Haino Vanderjuice, velho amigo dos CoC, e um personagem novo que acaba de ser apresentado, Scarsdale Vibe, um magnata de imensa fortuna. Vibe quer pagar a Vanderjuice para que este desenvolva uma maneira de anular um sistema de distribuição de energia elétrica gratuita que estava sendo criado na época pelo cientista e inventor Nikola Tesla. O sistema de Tesla era financiado pelo banqueiro J. P. Morgan, segundo Vibe, somente para que “eles”, os capitalistas, tivessem acesso aos planos da invenção, e pudessem desenvolver uma maneira de impedir que ela viesse a existir. Obviamente, a eles não interessava que a população mundial tivesse acesso gratuito à energia elétrica. Vanderjuice, não sem algum sentimento de culpa, aceita o dinheiro de Vibe.

A introdução de Vibe na narrativa é um episódio exemplar da tensão entre os dois narradores, e que espécie de efeitos e situações essa tensão pode produzir. Vibe é descrito, simultaneamente, como protótipo capitalista e vilão cartunesco, cuja bengala esconde uma pistola de ar que ele usa para atirar em uma velhinha. O aspecto cômico, absurdo, ridículo dessa cena produz uma nítida quebra na “suspensão da descrença” própria do texto, e é fruto da sobreposição entre os tecidos narrativos conflitantes, onde o histórico e o genérico se encontram e se mesclam para, nesse caso, revelar algo sobre a figura de Vibe. Ao longo da conversa, Vibe menciona colegas que colecionam estradas de ferro, uma enorme extravagância, simplesmente por não terem onde gastar seu dinheiro. Quando questionado sobre o porquê não dar esse dinheiro aos necessitados, Vibe afirma somente que “That's not how it works.” Ao mesmo tempo, Vibe, como bom magnata americano, é cristão devoto e filantropo. Por debaixo dessa pátina de cristianismo e filantropia, porém, o que encontramos é a face inclemente do capitalismo selvagem.

Cinco (36 – 44) - Lew Basnight sobe ao Inconvenience para fazer seu trabalho de vigilância, e encontra os CoC. Nesse ponto, é preciso observar que os Chums of Chance são ao mesmo tempo personagens do livro e personagens de livros dentro do livro. Alguns personagens são vistos lendo suas aventuras, enquanto outros, como Lew, nunca ouviram falar deles. Na própria realidade de *Against the Day*, eles transitam entre o real e o ficcional. Venho falando sobre a possibilidade de duas vozes estarem conduzindo a narrativa de *AtD* até aqui. A primeira, que inicia o livro, é a voz de um narrador que soa ao gênero das *dime novels*, moldado por presunções de inocência. A segunda, que vai se intrometendo paulatinamente nessa primeira, é uma voz de acusações e presunções de culpa, uma voz dura que não se permite esconder. Essas vozes, a meu ver, são dois polos de um

território complexo que leva do histórico ao ficcional. É como se o plano narrativo fosse construído por um narrador diegético, que assume a voz genérica para contar sua história, e por um narrador adiegético, que organiza a sequência narrativa e se intromete nessa toada genérica para fazer comentários e correções. Essa separação marca a tensão entre o histórico e o ficcional-genérico da narrativa.

Na história “de origem” de Lew Basnight, por exemplo, parece haver um equilíbrio entre as duas vozes. É um procedimento formal que irá se repetir outras vezes ao longo do livro: um personagem se destaca do fluxo da narrativa, e sua história é contada à parte, como evocação de um passado impreciso, mais interessada em criar uma certa atmosfera que em reproduzir uma sequência de fatos ou ações. É como se essa história sendo contada fosse um precipitado da história vivida, mediado pela memória e estruturado pela voz narrativa para seus próprios interesses. Tratam-se dos trechos mais romanescos, interessados em implicações existenciais e psicológicas.

Lew Basnight é uma espécie de sujeito kafkiano: cai em desgraça por alguma espécie de “pecado” que não sabe qual é e não se lembra de ter cometido, mas que cria ao seu redor um clima de “horror moral”. Ele é denunciado nos jornais, abandonado pela esposa e tratado com desprezo por todos. Exilado da vida que até então conhecera, começa a vagar por Chicago e sente como se estivesse em outro planeta. Encontra um grupo de pessoas que ouve com atenção seu desabafo sobre sua condição, uma espécie de confissão de um crime que ele, porém, não sabe qual é. O líder deles lhe diz: “Remorse without an object is a doorway to deliverance.” [“Remorso sem um objeto é uma passagem para a libertação.”] Lew é levado por eles a um hotel onde lhe pedem para fazer várias tarefas, como parte de sua “penitência”, e às vezes, quando não consegue realizá-las bem, é punido. O líder diz que não existe uma relação matemática entre pecado, penitência e redenção. É preciso fazer penitência independente do tamanho do crime, e você simplesmente é salvo, ou não é. Um dia, Lew está passeando pela cidade de bonde quando tem uma espécie de epifania ao observar com atenção os passageiros, objetos e animais ao seu redor: “He understood that things were exactly what they were. It seemed more than he could bear.” [“Ele entendeu que as coisas eram exatamente o que eram. Isso pareceu mais do que ele podia suportar.”] Após essa espécie de iluminação, ele desce do bonde e entra em uma loja de cigarros. Um homem que estava ali repara nele e faz perguntas muito específicas sobre o que está acontecendo ao redor deles, por exemplo sobre o número de charutos dentro de uma caixa. Lew, como um Sherlock Holmes metafísico, consegue responder tudo perfeitamente, e o homem o convida para se tornar um detetive e juntar-se à agência de investigação. De modo que um não-acontecimento arbitrário tira do personagem tudo o que ele tinha, e o coloca em uma jornada de penitência que o leva a uma espécie de iluminação, mas uma iluminação pelo acaso, e uma iluminação que não o leva a ver além do mundo, mas exatamente

o mundo. E assim ele se torna um detetive a serviço dos poderosos, em uma agência onde o atributo mais valorizado é a invisibilidade, a capacidade de passar despercebido.

Seis (45 – 56) - Durante a WEC, Lew recebe a missão de escoltar o Arquiduque da Áustria, Francisco Ferdinando, que estava em visita oficialmente para “learn about foreign peoples”. Nate Privett, o superior de Lew, diz a ele que o Arquiduque tem a fama de querer frequentar bairros de baixa reputação, “so every alleyway down here, every shadow big enough to hide a shive artist with a grudge, is a warm invitation to rewrite history.” [“portanto cada beco por ali, cada sombra grande o bastante para esconder um criminoso ressentido é um convite agradável para reescrever a história.”] A escolha de palavras aqui está longe de ser casual. Do ponto de vista do personagem, a História ainda está para ser escrita. E no entanto, ainda assim ele diz que a história pode ser *re*-escrita. Esse “rewrite history” pode ser lido de duas maneiras: por um lado, se quisermos que ele seja um lugar-comum natural na boca deste personagem, pode se referir à sensação de conflagração dos acontecimentos históricos vivida por seus contemporâneos, à inevitabilidade de um determinado futuro que assoma no horizonte, e assim, conseqüentemente, à naturalização desse futuro. Por outro lado, também podemos enxergar essa construção como um comentário “anacrônico” do narrador, que sabe como a História se desenrolou e joga com a possibilidade de existirem alternativas. Nate, Lew e o caricato Arquiduque que encontramos em seguida vivem num mundo ficcional, e o narrador enfatiza esse aspecto ao transformar Francisco Ferdinando em um lunático de espírito adolescente. Assim como os Chums of Chance são personagens ficcionais forçados a entrar na História, Francisco Ferdinando e outras figuras que ainda vão aparecer, como Nikola Tesla, Bela Lugosi e até Groucho Marx, são personagens históricos capturados pelo ficcionista e enredados em sua própria trama de interesses. Esse jogo é típico da narrativa histórica, que precisa necessariamente se apoiar em um outro texto – no sentido amplo – para se escrever. Assim, o Pynchon de *AtD* se apoia não somente nos lugares-comuns de gêneros literários do período, como a *dime novel*, mas também sobre uma certa percepção da História escrita - se não um contra-texto específico, a História oficial do senso comum. Qual é, no entanto, o sentido específico da relação com a História que *AtD* estabelece?

Na sequência do trecho podemos encontrar algumas respostas, todas ligadas pelo tema da re-escritura da história ou da História. Lew é designado para se infiltrar entre os Anarquistas de Chicago, que na visão de Pynchon se reúnem ao redor de um “Reverendo” e cantam hinos anarquistas. No entanto, ao se colocar no meio deles, Lew começa a enxergar que eles não são terroristas e agitadores, mas algo diverso. Ao deixar para trás as narrativas de terror de Nate Privett e daqueles que os contrataram e encarar de frente o fenômeno, Lew deixa de ser capaz de acreditar

naquela narrativa, e começa a sair da órbita da agência de investigação. Veremos as consequências dessa descoberta mais adiante.

Devido ao seu trabalho com os Anarquistas, Lew é enviado para Denver, no Colorado, para continuar a fornecer informações sobre as atividades desses grupos. Quando ele vai se despedir dos CoC, o Professor Vanderjuice, que está com eles, lhe adverte que o Oeste que ele espera pode não ser o Oeste que ele irá encontrar. Segundo Vanderjuice, a antiga Fronteira Oeste desapareceu, e encontrar agora seu fim em Chicago, nos Matadouros, onde todas as antigas trilhas vieram parar. O Professor diz: “The Western frontier we all thought we knew from song and history was no longer on the map but gone, absorbed- a dead duck.” [“A fronteira oeste que todos julgávamos conhecer das histórias e das canções não estava mais no mapa, mas tinha desaparecido – já era.”] Em outras palavras, a Fronteira Oeste americana, o horizonte de possibilidades da nação que se acreditava soberana de sua própria história, foi engolida pela História de fato, desapareceu das canções, dos mapas e dos livros de história, e se transformou em um “dead duck”. O devir histórico pôs abaixo aquela miragem específica, que no entanto serviu de motor a quase todo o século precedente.

Nesse momento, a narrativa mais uma vez executa o movimento de responder, diegeticamente, aquilo que é adiegético, ou em outras palavras, a apresentar em forma de ação o que era subtexto, como quando o *Inconvenience* quase se espatifa contra o chão ao ver os Matadouros. E é para os Matadouros mais uma vez que eles se dirigem, quando o Capitão St. Cosmo diz “‘To show you what he means,’ said Randolph, putting the helm over and causing the *Inconvenience* to veer inland [...] toward the Union Stockyards.” (p.53) [“Para mostrar o que ele quer dizer’, disse Randolph, manejando o leme para que o *Inconvenience* se dirigisse para o interior... em direção aos abatedouros.”] Essa cena é uma espécie de continuação da chegada deles em Chicago, e sua conclusão, pois logo em seguida os CoC deixam a cidade. Enquanto contemplam os Matadouros, o Professor Vanderjuice diz:

“[...] Here's where the Trail comes to its end at last, along with the American Cowboy who used to live on it and by it. No matter how virtuous he's kept his name, how many evildoers he's managed to get by undamaged, how he's done by his horses, what girls he has chastely kissed, serenaded by guitar, or gone out and raised hallelujah with, it's all back there in the traildust now and none of it matters, for down there you'll find the wet convergence and finale of his drought-struck tale and the thankless calling [...] - spectators invisible and silent, nothing to be commemorated, the only weapons in view being Blitz Instruments and Wackett Punches to knock the animals out with [...] and the rodeo clowns jabber on in some incomprehensible lingo not to distract the beast but rather to heighten and maintain its attention to the single task at hand, bringing it down to those last few gates,

the stunning-devices waiting inside, the butchering and blood just beyond the last chute – and the cowboy with him.” (p. 53)³³

É necessário observar com atenção essa fala. O Professor começa descrevendo a narrativa lendária do cowboy, típica dos romances baratos de faroeste e do Wild West Show de Buffalo Bill, que estava em Chicago durante a WEC e já havia sido mencionado. O cowboy romântico, que enfrenta bandidos, corteja castamente moças de família, toca viola à luz do luar e conduz seus rebanhos pelas pradarias. Segundo o Professor, encontraremos nos Matadouros a convergência final dessa história, seu destino último: homens manejando não o romântico revólver Colt, mas instrumentos hidráulicos para matar os bois; a fala ininterrupta dos narradores de rodeio utilizada não para distrair os animais, mas para manter a atenção dos trabalhadores em seu trabalho sangrento. Ele conclui dizendo que, quando o boi atravessa os portões do Matadouro, para ser atordoadado, morto, retalhado e dependurado, o cowboy vai com ele, sofrendo simbolicamente o mesmo destino. Em um primeiro momento, essa trajetória poderia ser a de um mundo decaído, incapaz de continuar a sustentar a vida pacífica que existia antes. No entanto, evidentemente, o mito do cowboy sempre foi uma ficção, e o que se tornou insustentável é essa própria ficção. Frente aos rumos da História, é impossível continuar a contar histórias de cowboy como aquela. O assassinio industrial do gado não acabou com o cowboy romântico, que nunca existiu, mas com a própria ideia de que tal personagem fosse verossímil, palatável ou factível.

Enquanto ainda estão sobre os Matadouros, eles encontram um grupo de turistas em visita ao local, que é descrito como se fosse um parque de diversões cheio de atrações para a família, incluindo a loja de souvenirs ao final. O Professor sentencia: “That's about it. The frontier ends and disconnection begins.” Ele parece acreditar na necessidade ou no poder da ideia da Fronteira, do insondável ou intransponível a ser perseguido. Considerando que ele acabou de vender, pragmaticamente, seus serviços a Scarsdale Vibe, é de considerar que papel essa miragem da Fronteira poderia ter em seu sistema psicológico, talvez para justificar ou compensar o que fizera.

Frente a tamanhas decepções e exercícios de alteridade, a inocente alegria juvenil dos Chums of Chance parece arrefecer. Eles se tornam mais silenciosos e melancólicos. Quando recebem de sua organização novas ordens para se deslocarem, percebem que a navegação do balão agora encontra

³³ “É aqui que a trilha finalmente chega ao fim, ela e o caubói americano que vivia nela que era por ela sustentado. Por mais que tenha conseguido manter seu nome virtuoso, por mais malfeitores que tenha conseguido derrotar intacto, por mais que tenha feito pelos seus cavalos, por mais garotas que tenha beijado respeitosamente, homenageado em serenatas com acompanhamento de violão, ou levado pra farra, agora tudo virou pó nessa trilha, e nada mais tem importância, pois lá embaixo você vai encontrar a convergência úmida e o final dessa história de seca e trabalho ingrato ... espectadores invisíveis e silenciosos, nada a comemorar, as únicas armas à vista, as máquinas usadas para abater as reses ... e os palhaços de rodeio que não param de falar num jargão incompreensível não para distrair o animal, e sim para aumentar e manter a atenção dele concentrada na única tarefa daqui, levando todos eles até os últimos portões, os insensibilizadores pneumáticos que aguardam lá dentro, o massacre e o sangue depois do último plano inclinado – e o caubói junto com ele. Aqui.” CoD, p. 58

outras forças com as quais lidar, além dos ventos e da gravidade: “electromagnetic lines of force, Aether-storm warnings, movements of population and capital. Not the ballooning profession as the boys had learned it.” Em outras palavras, o movimento da História – do avanço da eletricidade, das migrações e diásporas – interfere no movimento narrativo ficcional, e eles se tornam incapazes de ignorá-los. Como personagens ficcionais dentro da narrativa, os Chums não envelhecem, mas permanecem jovens enquanto acompanham os demais personagens em suas jornadas ao longo da vida. Eles só se deparam verdadeiramente com a maturidade ao final do livro, quando a Primeira Guerra Mundial caduca os sonhos e ilusões de uma juventude pura e inocente, livre das marcas da violência. É como se o próprio gênero ou Narrativa ao qual eles pertencem envelhecesse, os obrigando assim a seguir o mesmo caminho.

Quando o *Inconvenience* deixa Chicago, a cidade se revela em toda sua crueza, no parágrafo final do trecho. A “White City”, com todo seu brilho hipnótico, é abandonada, e as populações que viviam em sua periferia continuam ali, à margem. As construções luminosas da WCE rapidamente viram sucata – não são material nem mesmo para ruínas. Os famintos e abandonados, que sempre estiveram ali, se utilizam dessa sucata para construir fogueiras e se proteger do frio. Quando a ficção acaba, os que ficaram para trás se valem de seus vestígios para se manterem vivos.

Ainda no início, quando Miles tropeça em uma cesta de picnic e quase provoca um acidente, St. Cosmo diz a ele, falando sobre a cesta: “Perhaps its familiarity rendered it temporarily insivible to you”. [“Talvez sua familiaridade a tenha tornado temporariamente invisível para você.”] Esse “tempo” da invisibilidade, na verdade, é o tempo da História, que é revisitada agora em busca do que permaneceu invisível no passado. A familiaridade pode gerar situações perigosas, e portanto é necessário produzir alguma espécie de estranhamento. Nessa dinâmica entre o visível e o invisível, entre os dois narradores, entre ficcional e o histórico, podemos observar essas duas dimensões do mundo, separadas por uma fina camada: os que andam no chão e os que andam um centímetro acima do chão, enredados nas ficções do imperialismo capitalista.

Toda essa seção serve como uma espécie de prólogo do livro: o que se segue, para além das tramas novelescas, são variações, desdobramentos, e talvez aprofundamentos disso que se colocou nas primeiras cinquenta páginas. Se essa parece uma afirmação ousada, basta lembrar do que ocorre em *À la recherche du temps perdu*, que também possui um “prelúdio” semelhante nas primeiras cinquenta páginas, até a cena da madeleine. O episódio da Feira de Chicago prefigura, tanto no conteúdo como na forma, o que se verá depois.

Quanto ao conteúdo, os temas dominantes do Imperialismo, do Capitalismo Global e suas desigualdades; da dominação através da violência e do dinheiro; do anarquismo e da guerra; dos

mundos “paralelos” literal ou figurativamente; das relações entre penitência, salvação e transcendência; do papel do Tempo e da História; das potências do desejo e do acaso... enfim, todo um conjunto de “grandes temas” que um “grande romance” poderia tocar. As perambulações globais dos personagens vão ecoar o microcosmos da feira: vamos encontrá-los no México, nos Bálcãs, na Ásia Central, na Ásia Menor. Quanto às imagens: a imagem da luminosidade ficcional contraposta à escuridão do “histórico”, entre outras aparições recorrentes da luz, da dualidade, da invisibilidade. Quanto à forma: os blocos construtivos da narrativa e sua manipulação tensa pelo “narrador duplo”, entremeados pelos “precipitados romanescos” responsáveis por “amolecer” as convenções de gênero e o pastiche.

Essa última recorrência é o que mais nos interessa aqui, tendo em vista nossa preocupação com a forma do livro. Já estabelecemos, por um lado, a presença de linhas narrativas, cujo entrecruzamento forma o enredo do livro. No entanto, dada a espessura dessas linhas, e levando em consideração a operação do narrador duplo, pode ser mais produtivo imaginar as diferentes histórias como sendo, na verdade, planos, cada um deles composto de um certo conjunto de “retalhos” constitutivos: personagens e ideias, uma certa trama, certos detalhes de linguagem e ecos mais ou menos intensos de gêneros narrativos e acontecimentos históricos. Assim, no interior de cada um desses planos, podemos observar a operação do narrador duplo, friccionando texto genérico, romanesco e histórico com o intuito de produzir faíscas de sentido específicas a seu contexto local.

Temos, assim, naquele primeiro momento da Feira de Chicago, uma tematização da ficção como cúmplice no jogo de dominação do imperialismo capitalista. Em seguida, porém, ocorrerão sucessivas reavaliações do papel da ficção, tornando impossível fixar um deles como a opção preferencial da obra. Um exemplo dessa operação: no início do livro, os CoC parecem ser aventureiros inocentes, mas a inocência deles é um subterfúgio. A primeira missão que realizam é a vigilância aérea de Chicago, para inibir anarquistas e outros tipos de manifestações. O balão “mágico” da ficção científica, que permite conhecer lugares novos e leva a grandes aventuras é na verdade um instrumento de vigilância, controle e colonização – e os “aventureiros” são sempre colonizadores. Nesse sentido, essas seções de AtD soam como uma crítica a romances de Júlio Verne como “Cinco Semanas em um Balão” ou “Volta ao Mundo em 80 Dias”, nos quais os aparatos técnicos de movimento – o balão, o trem – tinham caráter maravilhoso, e a possibilidade de acesso era vista como positiva. Em AtD, os lugares aonde a técnica produzida pelo Capitalismo permite chegar são sempre destruídos e colonizados. Com o passar do tempo, os CoC conquistam uma consciência política própria, e na altura da Primeira Guerra estão ajudando, independentes de qualquer organização, os habitantes das zonas de guerra. Ao fim do livro, eles conquistam uma espécie de “utopia” luminosa própria, apresentada sem a desconfiança que a Feira de Chicago

suscitara no início. Não é meu interesse aqui esgotar as análises desse tipo que o livro permitiria: como espero ter deixado claro desde o princípio, elas seriam inúmeras, e meu interesse está em padrões formais, e não em conteúdos temáticos.

O padrão formal, aqui, está na sobreposição, tensão e choque entre o decalque do texto histórico e o desviante ficcional. Ao aproximar esses dois textos, o supernarrador provoca consequências não só no nível interpretativo, mas no nível do próprio enredo, como quando o *Inconvenience* quase cai sobre Chicago após a visão dos Matadouros. Essa aproximação complicada entre dois tecidos muito distintos parece ser o próprio “fio da meada” que conduz o livro do início ao fim. Em suma, o que parece ocorrer, do ponto de vista narrativo, é o estabelecimento de um território histórico-ficcional entre dois planos não coextensivos. De um lado, o pastiche de gêneros e a ficcionalização; de outro, o discurso histórico. A ligação entre esses dois domínios não é nada simples ou trivial. Não se trata de forma alguma de um espaço euclidiano tradicional de três dimensões, pautado por exemplo no princípio da não-contradição, mas talvez funcione segundo a geometria de Riemann, tão citada ao longo do livro, uma geometria de finitudes infinitas e topologias imaginárias. Para que aqueles dois domínios se encontrem, é preciso povoá-los de *desencontros*, de desvios e arremetidas. Já vimos alguns exemplos do funcionamento desse território “médio” na primeira seção do livro, e vamos continuar a analisar alguns de seus dobramentos.

2.3 – As imagens da Obra

Se o que acabo de descrever tem algum fundamento, isso significa que estamos a meio caminho para uma compreensão mais geral da forma de AtD. A estrutura, como já demonstramos, é difícil de descrever. Ao tentar projetar, a partir da sequência temporal do livro, uma forma espacial de sua construção, por exemplo a partir do “arco” de um personagem, nos deparamos com progressões confusas, ziguezagueantes – poderia-se dizer até: indefinidas, amorfas. Do cruzamento desses arcos, surge uma supertrama enrodilhada e mistificadora. Se as linhas narrativas são planos, e se elas se cruzam com frequência, naquele processo de reversões e desvios descrito acima, então esses planos ou platôs encontrar-se-iam mais ou menos interconectados por pontes, túneis, buracos de minhoca, voos de balão, por um território incerto que os coloca em um giro constante sem hierarquias definidas.

Ao tomar o livro como um todo, embora haja sem dúvida alguma espécie de dualidade, ela não é dicotômica, e não existem exatamente metades distintas mas, ao invés disso, uma grande passagem, como a que se dá do polo do faroeste para o da espionagem, no nível dos gêneros; entre

os sonhos de progresso da Belle Époque e os horrores da Primeira Guerra, no nível da ambientação; ou do polo da Ficção para a História, num sentido transversal. Esse “fluxo” é composto de inúmeras outras passagens, é uma passagem feita de passagens, como um grande rio cheio de correntezas, redemoinhos e enclaves. Essa passagem entre polos lembra, ainda, a que ocorre na máquina a vapor de Carnot, do polo “quente” para o polo “frio”. Voltaremos a essa imagem adiante. Em suma, o mais próximo de uma estrutura geral que o livro apresenta é a forma de um grande fluxo, um *transbordamento*. O estilo de Pynchon nesse livro foi descrito, por diversos críticos de jornal, como “bloated”, e AtD parece, de fato, ser um livro inchado, intumescido. Se na progressão de nossa análise essas analogias parecem se confundir e não resultam em uma imagem unívoca, é porque o livro, como uma criatura proteica, ao tentar ser capturado resiste e parece mudar de forma, em flutuações que buscaremos tentar entender.

Ao tratar do texto de Inger Dalsgaard no TCP, mencionei sua análise do uso frutífero que as imagens da ciência e da tecnologia encontradas nas obras de Pynchon apresentaram para seus críticos como ferramentas interpretativas, seja como símbolos ou metáforas da obra. O fato é que o texto pynchoniano de fato é pródigo em oferecer essa espécie de “chave”, e em AtD encontramos não uma, mas aos menos oito imagens que poderiam ser consideradas definidoras da obra, e que vale a pena explorar.

i) *A Feira de Chicago* (pp. 3-56): A primeira delas se encontra na seção analisada acima: a “White City” da Feira de Chicago, em oposição a sua “periferia”. A cidade-luz forjada pelo Capital Imperialista junto com a cidade-sombra, embora só uma delas seja visível. Como já demonstrei, essa primeira seção prefigura o livro como um todo, servindo de “tema” para os desdobramentos subsequentes. Na “White City” podemos observar os choques e tensões entre ficção e história, e por isso é possível enxergar nela uma das imagens que AtD confecciona de si mesmo.

ii) *O retrato de Constance Penhallow* (p.126 - 128): No capítulo 1, utilizei a descrição de Constance Penhallow como exemplo do estilo algo abstrato das descrições de AtD, nas quais o acúmulo de dados tem um efeito “entrópico”, levando não a uma compreensão mais precisa do objeto descrito mas a uma maior imprecisão. Vale a pena revisitar esse trecho:

“From her ancestral home on an island just the other side of the promontory from town, Constance Penhallow, now passed into legend, though not herself ambitious for even local respect, watched the arrival of the Malus. When required she could pose with the noblest here against the luminous iceblink, as if leaning anxiously out of some portraitframe, eyes asking not for help but understanding, cords of her neck edged in titanium white, a threequarters view from behind, showing the face only just crescent, the umbra of brushed hair and skullheft, the brass shadow amiably turned toward an open shelf

of books with no glass cover there arranged to throw back images of a face, only this dorsal finality. So had her grandson Hunter painted her, standing in a loose, simple dress in a thousandflower print in green and yellow, viewed as through dust, dust of another remembered country observed late in the day, risen by way of wind or horses from a lane beyond a walled garden... in the background a halftimbered house, steep gabbling of many angles, running back into lizard imbrication of gray slatework, shining as with rain... wilds of rooftops, unexplored reaches, stretching as to sunset...”(p. 127)³⁴

Esse parágrafo se encontra no meio do fluxo do texto e é introduzido sem maiores explicações. Até então se descrevia um navio, o Étienne-Louis Malus, que se aproxima da costa da Irlanda com uma missão misteriosa. Quando o barco se aproxima da terra, imediatamente se troca de perspectiva, e o parágrafo acima tem início. Julgamos a princípio que era a perspectiva dessa personagem que seguíamos desde o começo, pois ela estava “observando a chegada do Malus”. No entanto, depois da vaga descrição inicial, a primeira e a segunda frases são reenquadradas (quase literalmente) pela terceira, que revela que se tratava da descrição de um quadro pintado pelo neto da personagem. O fato de se falar (por meio) de uma pintura explica a linguagem carregada e visual da descrição, que adquire um novo sentido devido ao tom eufrástico do trecho. Assim, no espaço de cinco parágrafos temos duas mudanças de perspectiva: do navio para Constance, e de Constance para o pintor. Essa mudança de perspectiva também é uma mudança de nível, como se o narrador desse um zoom out de dentro para fora, do nível do navio no cenário da paisagem ao nível do pintor fora do quadro, revelando a cada passagem uma nova camada. Teríamos aqui um caso tradicional de *mise en abyme*, em que a moldura da obra ficcional carrega dentro de si outra ou outras molduras, produzindo assim dois ou mais níveis diegéticos distintos. No entanto, essa não é uma passagem sem ruído: o primeiro parágrafo do trecho está carregado de informações sobre o navio que seria pouco provável serem de conhecimento de Constance, como seu comprimento exato ou os hábitos de sua tripulação na viagem para o Norte. Por isso, não é possível traçar uma linha contínua de visão em que o pintor olha para Constance que olha para o navio (pintor > Constance > navio).

³⁴ “De seu lar ancestral numa ilha que ficava do lado oposto do promontório em relação à cidade, Constance Penhallow, agora uma figura lendária, embora sequer ambicionasse o respeito local, assistia à chegada do *Malus*. Quando necessário, ela era capaz de fazer pose na luz refletida no gelo tanto quanto os mais nobres do local, como se destacando-se da nervosa moldura de um retrato, olhos pedindo não ajuda mas compreensão, os tendões do pescoço esboçados em branco de titânio, vista de trás em perfil de três quartos, o rosto aparecendo apenas como um crescente, a umbra do cabelo escovado e o volume do crânio, a sombra cor de bronze voltada, convidativa, para uma estante de livros descoberta, sem porta de vidro que refletisse as imagens de um rosto, apenas essa vista dorsal implacável. Fora assim que seu neto Hunter a pintara, em pé, com um vestido simples, largo, com estampado de florzinhas, verde e amarelo, vista como se através de uma nuvem de poeira, poeira de outra terra observada no final da tarde, levantada pelo vento ou por cavalos numa estrada que passasse do outro lado dos muros do jardim... ao fundo, uma casa de madeira e alvenaria, cumeeiras íngremes em diversos ângulos, estendendo-se para trás numa imbricação de ardósia cinzenta, como o dorso de um lagarto, luzidia como se molhada de chuva... a terra ignota dos telhados, regiões inexploradas, estendendo-se até o poente...” CoD, p. 131

Trata-se de uma linha contínua-descontínua, que atravessa desvios misteriosos antes de voltar a se reunir com o segmento seguinte. Esse fenômeno parece ser obra do narrador duplo, quebrando com a continuidade psicológica mais tradicional do gênero romanesco. No parágrafo seguinte à descrição de Constance, a narração mergulha numa digressão sobre lendas locais a respeito de um “abismo sem luz” que atrairia os moradores do Norte para a morte, e conclui de repente: “So relates Adam of Bremen in the *Historia Hammaburgensis Ecclesiae*.” (p.128) Ou seja: outra mudança de perspectiva, passando do pintor para um resumo de uma narrativa histórica só revelada *a posteriori*. Lembremos também do fato de que os CoC são personagens de uma série de livros que aparecem dentro de AtD, provocando inúmeros loops narrativos. A narrativa de AtD é composta por inúmeros exemplo desse “jogo duplo” de quase infinitas remissões e arremetidas, o que faz desse trecho outro segmento exemplar do funcionamento geral do texto. Por esse motivo, o retrato de Constance Penhallow funciona como imagem da obra, por encarnar o tipo singular de *mise en abyme* praticado por Pynchon, em que as passagens entre níveis não ocorrem de modo contínuo, mas apresentam intermitências e contradições.

iii) *O espato da Islândia* (p. 126 et al.): O espato da Islândia dá nome à segunda parte do livro, e é um objeto de desejo de muitos personagens. Trata-se de um mineral bastante abundante, que possui uma propriedade peculiar chamada de “dupla refração”. Ao passar por ele, um raio de luz é dividido em outros dois raios de “velocidades” distintas, o que forma uma angulação diferente em seu reflexo. Isso tem o efeito de criar uma imagem dupla de tudo que é observado através desse cristal. “Ordinary light, passing through this mineral, was divided into two separate rays, termed 'ordinary' and 'extraordinary'” (p. 114) [“Luz comum, ao passar por esse mineral, é dividida em dois raios separados, chamados de 'ordinário' e 'extraordinário'”] Poderíamos dizer: o “ordinário” da vida cotidiana e do acontecer histórico contra o “extraordinário” da literatura de maneira geral, ou ao menos a aventuresca predominante aqui. Inúmeros objetos construídos com esse material são encontrados ao longo do livro, como certas “pérolas” utilizadas para transmitir mensagens secretas, a “Q-Weapon”, um icosaedro perfeito que pode ter fins militares, e “paramorfoscópios”, instrumentos de observação que permitiriam decifrar mapas de mais de duas dimensões, como o “Sfinciuno Itinerary”, um mapa procurado pelos CoC, que revelaria o caminho até Shambhala.

“The Sfinciuno Interary,” explained the Professor, ‘conflated from its original fourteenth- and fifteenth-century sources, was encrypted as one of these paramorphic distortions, meant to be redeemed from the invisible with the aid of one particular configuration of lenses and mirrors...’ [...] At length it was discovered that certain ‘invisible’ lines and surfaces, analogous to conjugate points in two-dimensional space, became accessible through carefully shaped lens, prisms, and mirrors of calcite... [...] ‘So,’ the

Professor had gone on to explain, 'if one accepts the idea that maps begin as dreams, pass through a finite life in the world, and resume as dreams again, we may say that these paramorphoscopes of Iceland spar, which cannot exist in great numbers if at all, reveal the architecture of dream, of all that escapes the net-work of ordinary latitude and longitude...' (p.249-250)³⁵

A semelhança estrutural desse processo com a operação do narrador duplo é evidente. Um “mapa” encriptado cuja observação correta, através de um jogo de lentes produtoras de “dupla refração”, permitiria “tirar da invisibilidade” seus segredos, permitindo observar “latitudes e longitudes” extraordinárias. Não é difícil aproximar esse processo do que parece ser a pretensão do narrador duplo de AtD, operando um conjunto de gêneros e planos narrativos flutuantes entre ficção e história para melhor dar a ver as operações nebulosas da História.

iv) *A bilocação*: diretamente relacionada com a “dupla refração”, a bilocação que dá nome à terceira parte do livro também aparece de modo recorrente. Trata-se da capacidade de estar em dois lugares ao mesmo tempo. A iteração mais recorrente do fenômeno no livro é a dupla de professores Werfner/Renfrew, que se envolvem sobretudo nas tramas de espionagem e investigação ligadas a Lew Basnight, Yashmeen Halfcourt e Cyprian Latewood. Enquanto Renfrew seria inglês, Werfner seria alemão, mas ambos estariam envolvidos, de modo vilanesco, nas tramóias de seus respectivos países. O espelhamento de seus nomes não só permite que eles também se espelhem, mas em dado momento um personagem chega à conclusão de que eles são de fato a mesma pessoa, dotada da capacidade de estar em dois lugares ao mesmo tempo (ou algo assim). A dubiedade do professor seria, assim, um símbolo da promiscuidade moral das potências europeias, eternamente envolvidas em disputas que servem à manutenção do poder de suas elites. Mas a aparição mais estranha do fenômeno da bilocação se dá no início da parte 3. Kit Traverse e Dally Rideout estão em um navio de cruzeiro que vai em direção à Europa. O que eles não sabem, porém, é que aquele navio “esconde” dentro de si um outro, com fins militares.

“Nor as it turned out was S.S. Stupendica all she seemed. She had another name, a secret name, which would be made known to the entire world at the proper hour, a secret identity, latent in her present conformation, though invisible to the average passenger. What she would turn out to be,

³⁵ “O 'Itinerário Sinficiuno', explicava o professor, 'montado com base em fontes originais dos séculos XIV e XV, foi codificado como uma dessas distorções paramórficas, passível de ser resgatado da invisibilidade com a ajuda de uma configuração específica de lentes e espelhos' ... Com o tempo, descobriu-se que certas linhas e superfícies 'invisíveis', análogas a pontos conjugados no espaço bidimensional, tornavam-se acessíveis através das lentes, prismas e espelhos de calcita cuidadosamente preparados ... 'Assim', prosseguia o professor, 'se aceitamos a ideia de que os mapas começam como sonhos, passam por um período de vida finita neste mundo e voltam a reaparecer como sonhos, podemos dizer que esses paramorfoscópios de espátos da Islândia, que não podem ser muito numerosos, se é que existem, revelam a arquitetura do sonho, de tudo aquilo que escapa da rede cotidiana de latitudes e longitudes...'” CoD, p. 255

in fact, was a participant in the future European war at sea which everyone was confident would come. Some liners, after 1914, would be converted to troop carriers, others to hospital ships. The Stupendica's destiny was to reassume her latent identity as the battleship S.M.S. Emperor Maximilian – one of several 25,000 ton dreadnoughts contemplated by Austrian naval planning but, so far as official history goes, never built.” (p.515)³⁶

Portanto, o navio de cruzeiro de luxo é também o encouraçado militar. O narrador utiliza, num primeiro momento, essa dualidade do navio como uma imagem da cumplicidade do complexo industrial com a guerra: os interesses coincidentes da indústria naval, capaz de produzir num mesmo gesto uma ferramenta de lazer e turismo e uma outra de destruição e morte. Em um dado momento, porém, essa alusão sobe para o plano do enredo, quando uma emergência faz com o navio literalmente *se divida em dois*, e tomem, cada uma de suas contrapartes, um rumo diferente. Essa divergência produzida internamente aponta para um dos temas explorados pelo livro, que nada mais é do que uma versão da relação entre ficção e história: os mundos paralelos e histórias alternativas que, pelo caráter discursivo tanto da história quanto da ficção, podem existir ao mesmo tempo numa mesma dimensão da realidade.

v) *O Museu das Monstruosidades Matemáticas* (p. 632-636): Antes de deixar Göttingen, onde estava estudando, Kit Traverse visita, acompanhado de Yashmeen Halfcourt e de um outro amigo, o “Museum der Monstrositäten”, ou Museu das Monstruosidades Matemáticas, “not so much a conventional museum as a strange underground temple, or counter-temple, dedicated to the current 'Crisis' in European mathematics...” (p.632). Ali, em meio a um conjunto de exposições bizarras, existe uma série de panoramas de cenas históricas da matemática formados por uma parede cilíndrica onde está projetada a “cena”; o centro onde se coloca o espectador; e entre os dois uma “zona de natureza dual” preenchida de objetos “reais” pertencentes tanto à cena retratada como ao mundo concreto, em parte reais e em parte pictóricos, híbridos colocados ali com o objetivo de gradativamente se “confundirem” com o fundo numa condição de “imagem pura”. Segundo o narrador, “the observer curious enough to cross this space – were it not, it appears, forbidden – would be slowly removed from his four-dimensional environs and taken out into a timeless region....” Ou seja, nos panoramas do Museu encontramos ainda uma outra imagem da construção de AtD, por meio da mistura de objetos reais e “imaginários” cuja junção produziria “imagens

³⁶ “Tampouco, como ficou claro, o Stupendica era exatamente o que parecia ser. O navio tinha outro nome, um nome secreto, que seria revelado ao mundo na hora apropriada, uma identidade secreta, latente em sua conformação atual, ainda que invisível para o passageiro comum. O que ele terminaria se revelando ser, na verdade, era um participante da futura guerra marítima europeia que todos tinham certeza que haveria de eclodir. Após 1914, alguns transatlânticos seriam usados para transportar tropas, e outros se transformariam em hospitais. O destino do Stupendica era reassumir sua identidade latente de belonave Imperador Maximiliano – um dos vários encouraçados de vinte e cinco mil toneladas que os planejadores navais austríacos pretendiam construir, mas que, ao que consta na história oficial, jamais saíram do papel.” CoD, p. 522

puras” da realidade e/ou da História. A “zona de natureza dual” seria o próprio território não-euclidiano que reúne o plano histórico ao ficcional ao longo do livro, responsável por produzir miragens estranhamente reais, supostamente capazes de transportar o observador (o leitor) para uma “região atemporal” de verdade-falsidade.

vi) *O Integrosκόpio* (p. 1035): no fim do livro, Merle Rideout se reuniu com seu antigo parceiro, Roswell Bounce, em Los Angeles. Os dois inventores projetam um mecanismo capaz de devolver à vida as fotografias, integrá-las a partir de sua diferenciação:

“Snapping a photography is like what the math professors call 'differentiating' an equation of motion – freezing that movement into the very small piece of time it takes the shutter to open and close. So we figured – if shooting a photo is like taking a first derivative, then maybe we could find some way to do the reverse of that, start with the still photo and integrate it, recover its complete primitive and release it back into action... even back to life...”³⁷

Ao longo de todo o livro, a fotografia é utilizada como referência, por sua capacidade de fixar a luz. No próprio título encontramos uma possível referência à fotografia em contra-luz, que cria um contraste forte (uma dualidade) entre claro e escuro, luz e escuridão. A própria luz é apresentada como sendo de natureza dual, devido à dualidade onda-partícula que lhe é constituinte, sendo indiretamente comparada à areia, “that medium which is wavelike as the sea, yet also particulate” (p.426). Essa dualidade é a mesma que existe entre o discreto e o contínuo, e pode ser aproximada da oposição, na narrativa, entre os inúmeros blocos constituintes e o “fluxo” narrativo geral. No caso do “Integrosκόpio”, a máquina, ao dar vida às fotografias, permite aos personagens se reconectar com outros de quem estavam alienados e com os próprios sentimentos e tribulações – como talvez seja a pretensão do livro fazer, recriando, a partir de elementos discretos e diferenciados (os despojos da História e dos gêneros narrativos), alguma espécie de “vida” capaz de tocar o leitor. Assim como no caso do “paramorfoscópio”, o papel da máquina de Merle e Roswell seria “redimir da invisibilidade” aquilo que permanecia escondido – uma pretensão muitas vezes declarada no corpo do próprio texto.

vii) *O Inconvenience* (p.1084 – 1085): de maneira geral, como acontece com o Integrosκόpio, as auto-imagens da obra tornam-se mais triunfalistas ao final, culminando com uma espécie de visão da Jerusalém Celeste nas últimas duas páginas do livro. A visão do paraíso aparece na forma do balão utilizado pelos CoC desde o início, o Inconvenience. Com o fim da Primeira Guerra e a

³⁷ “Tirar uma foto é como aquilo que os professores de matemática chama de 'diferençar' uma equação de movimento – imobilizar aquele movimento que ocorre no intervalo mínimo de tempo que o obturador leva para abrir e fechar. Assim, a gente pensou – se tirar uma foto é como calcular a primeira derivada, então quem sabe a gente não podia encontrar uma maneira de inverter o processo, partir de uma fotografia imóvel e integrá-la, recuperar sua forma primitiva completa e devolvê-la à ação... quem sabe até à vida...” CoD, p. 1038

conquista, por parte dos garotos, de uma consciência política, eles se unem a outros grupos baloeiros e até mesmo se casam com garotas de outros balões. O Inconvenience, que desde o início se viu às voltas com as mais diversas inovações tecnológicas, começa a crescer como uma pequena cidade, adicionando a si próprio anexos, “bairros”, “parques”. Seus corredores se enchem de crianças de todas as idades, de cães, gatos, pássaros, peixes, roedores, e formas de vida “menos terrestres”. “Os contratos” que eles assinam para suas missões “tornam-se cada vez mais longos”. “A luz se tornou ao mesmo tempo uma fonte de poder motor e um meio de sustento [...] como a onda é para o surfista [...] sua ascensão não exige mais esforço [...] não é mais uma questão de gravidade, mas de aceitar o céu.” Os garotos “retornam para a Terra [ou para a Contra-Terra] com uma forma de queimadura de gelo mnemônica, mantendo só impressões de assombro de um navio que excede as três dimensões habituais, atracado, a cada vez precariamente, em uma série de estações remotas [...] no espaço exterior [...]”, sua forma a de um “hiper-hiperbolóide” que só Miles, o “vidente” da tripulação, consegue enxergar por inteiro. “Nunca dormente, clamoroso como um dia de festa sem fim”, o navio, “uma vez uma veículo de uma peregrinação, torna-se seu próprio destino, onde qualquer desejo que pode ser enunciado é ao menos considerado, se nem sempre garantido.” Essa visão apocalíptica do balão-navio composto de uma multiplicidade de anexos, tripulantes, textos, formas, evoca a um só tempo o arranjo de platôs dinâmicos interconectados, a natureza proteica da estrutura, e o sentido de fluxo composto que identificamos acima, o que poderia fazer do Inconvenience a imagem definitiva do livro.

Essa descrição das imagens de maneira alguma pretende ser exaustiva ou fechada. Se continuarmos a buscar, encontraremos ainda mais imagens para o próprio livro dentro dele, uma sucessão tão numerosa quanto são os gêneros emulados e os personagens envolvidos nas tramas. Se eu critiquei, no capítulo 1, a utilização de “chaves de leitura” que prometem acesso integral às obras de Pynchon, AtD apresenta tantas “chaves” e tantas portas que essas ferramentas – da maneira como elas aparecem neste livro – adquirem uma função completamente diferente. O que nos leva à pergunta: por que o livro oferece tantas imagens de si próprio?

Uma hipótese: a arte conceitual, por sua mistura de complexidade, abstração, por uma falta de um código transcendente ao qual corresponder, devido à ruptura com a tradição e suas leis, inclui anexa a si uma explicação, um “código”. O mesmo parece acontecer com muitas obras de viés pós-modernista, ou ao menos é o que acontece em AtD. Seria uma forma de oferecer ao leitor um tábu de salvação em meio à enchente de informação produzida pela obra.

Isso nos leva à outra hipótese: AtD está tão saturado de auto-referências porque sua imagem real é a da auto-referência, a da recursividade. Cada uma das imagens acima pode ser vista como

um buraco, que leva de volta para dentro da obra, uma clivagem que joga num abismo recursivo o leitor atento. Ao mesmo tempo em que esses símbolos mancos apontam para um realidade histórica ou social transcendente, eles também apontam de volta para dentro do próprio texto. Cada imagem, a despeito de seu conteúdo específico, se espelha e desdobra em outras, assim como a dualidade luz e escuridão do início do livro, na Feira de Chicago, vai se dedobrar em dualidade entre Capital e miséria, visível e invisível, Ficção e História, entre muitas outras, até que, ao fim do livro, o que se oferece como imagem é uma máquina “diferencial”, o Inconvenience, que não se constitui de uma diferença específica, mas do próprio processo de diferenciação: filhos, animais, anexos, e assim por diante.

Retomando, portanto, a imagem proposta acima, do livro como uma passagem-fluxo, parece agora que esse fluxo re-flui de volta para si mesmo, e a recursividade parece se instituir como dominante: volta-se sempre para dentro do texto. Se for possível, a partir desse conjunto de imagens e diferenciações, fixar uma imagem em última instância, a imagem possível talvez fosse a de um sólido vazado, uma espécie de anti-rizoma, não como conexão de pontos sem centro nem origem, mas como superfície contínua-descontínua. Uma versão tridimensional de uma flutuação ou ondulação que nunca deixa de vibrar.

Capítulo 3 – A Enciclopédia e a Entropia

“If the waters could speak as they flow!”

- William H. Thompson,

via James Joyce, in *Finnegans Wake*

3.1 – Um Mundo Próprio

A possível elucidação da “forma” de AtD coloca uma série de problemas que, ao serem aproximados daqueles que já vínhamos discutindo no capítulo 1, ganham pertinência particular. A construção recursiva sugere uma obra que – a despeito de sua preocupação declarada com os invisíveis da História e da exposição retórica de um conjunto de ideias que a colocariam como simpática, no mínimo, para com os oprimidos, preteridos e excluídos – se apresenta de modo violento e desafiador como auto-suficiente. Embora o livro deixe entrever as figuras e as dores desses invisíveis, estes nunca deixam de aparecer como o Outro, destinados a habitar as dobras ou rachaduras das incontáveis tramas, jamais convertidos em sujeito, sempre na sombra das ficções luminosas. Tal omissão é especialmente estranha e digna de nota se considerarmos, por exemplo, a importância de personagens herero em *Gravity's Rainbow* ou V. O “invisível”, em AtD, sempre aparece primordialmente como função de um discurso, de um arranjo de ideias avançadas pelo supernarrador, cujo efeito é a um só tempo “transmitir” de modo retórico um certo conjunto de valores e alterar a superfície ficcional, desviando o rumo do enredo. Das tramas serpenteantes aos finais felizes e conciliadores – embora não sem alguma dose de agudez – o livro parece terrivelmente satisfeito consigo mesmo.

No capítulo 1, explorei a abundância de referências presente nos livros de Pynchon em geral, e AtD, por suas dimensões, talvez seja o ápice desse fenômeno, apresentando um volume abissal de referências históricas e intertextuais de toda ordem e, como demonstrado anteriormente, de *auto*-referências também múltiplas. Poderíamos nos perguntar sobre o que diferencia essa faculdade da referenciação, em Pynchon, da que se encontra nas obras de Pound ou Eliot, por exemplo, que também apresentavam uma abundância de referências. A resposta imediata seria que, enquanto Eliot e Pound buscavam essas referências em tradições culturais e literárias – por definição limitadas, por mais vastas que fossem -, e assim

encenavam um diálogo bastante específico com a História, Pynchon, em seu caráter pós-moderno – lembremos que Charles Jencks define o *double-coding* como uma das principais características do pós-modernismo (apud ROSE, op. cit., p. 200) – baseia sua *intertextualidade* em um universo virtualmente infinito de referências. Se, como quer Brian McHale (como visto no parágrafo que dediquei a seu texto do TCP), a principal característica geral do pós-modernismo é o questionamento ontológico da natureza da realidade – em oposição ao questionamento epistemológico empreendido pelo modernismo da natureza do conhecimento –, então, em Pynchon, esse questionamento se dá a partir de um diálogo aberto e quase esquizofrênico com o mundo enquanto texto.

A referenciação aparece como uma operação vazia, por assim dizer estrutural, que toma para si conteúdos contingentes à medida que se desdobra no acontecer da obra. Talvez esteja aí o elemento mínimo da considerável expansão paranoica do texto pynchoniano, que parece emular, em um sentido a ser precisado, as operações de leitura empreendidas por seus leitores e descritas no capítulo 1. A paranoia, lembremos, é um instrumento de leitura cujo modo de operação é a insuficiência e a inesgotabilidade. Ela é definida pela possibilidade de englobar todo e qualquer significante dentro de sua teleologia totalizante. Ao projetar um “sentido” transcendente, esse instrumento interpretativo retorna ao texto sempre à procura de novas informações que aproximem esse sentido, que no entanto sempre acaba por escapar. Da perspectiva do texto de AtD, o ponto final da teleologia parece ausente, efetivamente subtraído por uma operação da narração que só pode ser consciente, dados sua recorrência e seu volume. Aos invisíveis que, a despeito da retórica da obra, raramente deixam de sê-lo, se somam outras ausências: embora a Primeira Guerra Mundial seja o horizonte último das tramas do livro, ela não é retratada diretamente e os personagens não a vivem: a única perspectiva sobre a Guerra é a dos CoC, que a observam à distância de seu balão, mesmo quando passam a prestar auxílio às vítimas do conflito. Shambhala, o centro das disputas entre as potências ao longo de todo o livro, é repentinamente esquecida. Os Trespassers, apresentados como grandes vilões da trama dos CoC, nunca são apresentados ou mesmo explicados, e também acabam sendo esquecido. A vingança dos Traverse contra Scarsdale Vibe, perseguida de modo errático, não dá frutos, embora todos os responsáveis pela morte do patriarca acabem punidos de alguma maneira. O Éter, a substância que daria suporte à luz, é revelada como inexistente. Os inúmeros “MacGuffins” procurados em vão pelos personagens – a Q-Weapon, o Sfinciuno Itinerary, a Icosadiade, entre muitos outros –, apesar de serem

apresentados como elementos fulcrais para a história, também desaparecem e são deixados de lado. O acontecimento climático do livro é o Evento de Tunguska, efetivamente uma explosão de luz de origem desconhecida responsável por abrir uma imensa clareira – um imenso buraco – em uma floresta da Rússia. Ainda aqui uma outra imagem que o texto oferece de si próprio. Com esse acúmulo de ausências, a expansão paranoica se volta contra si própria, multiplicando as conexões internas na falta de um *fim* ao qual se ligar.

Relembro o que eu disse no fim do capítulo 2 sobre as imagens produzidas pelo texto: ao mesmo tempo em que esses símbolos mancos apontam para um realidade histórica ou social transcendente, eles também apontam de volta para dentro do próprio texto, uma bifurcação/bilocação peculiar à sua sua projeção de mediações entre planos incomponíveis. O território complexo estabelecido entre o plano histórico e o ficcional no interior da obra se desdobra no plano ultra-complexo estabelecido entre a obra e o seu fora ou sua transcendência. Se a referência é contingente, e só pode sê-lo, a prática de estabelecimento de referentes efetuada pela Pynchon-Wiki, por exemplo, é uma tentativa de regular a produtividade intensa de significados pelo texto, mas acaba obtendo o efeito contrário, espelhando, como já demonstrei, sua expansão paranoica. AtD é um imenso conjunto de informações de toda espécie, um texto enciclopédico em suas ambições histórica, científica, social, humana, literária, entre outras. A partir dele, surgem outras coletâneas de informações. A enciclopédia (AtD) produz outra (a Pynchon-Wiki) e outra (a Pynchon Notes) e outra (toda a bibliografia sobre o autor, que vai incluir este trabalho).

A noção de enciclopédia torna-se essencial para esta discussão, pois serve como um operador da passagem entre o interior e o exterior do texto de Pynchon. O crítico de referência a respeito desse assunto é Edward Mendelson, que escreveu um artigo³⁸ sobre a narrativa enciclopédica de Dante a Pynchon, tipificando suas características. Podemos reconhecer em suas descrições muitos dos traços que observamos em AtD, da “tentativa de apresentar toda a variedade do conhecimento e das crenças de uma cultura nacional, ao mesmo tempo identificando as perspectivas ideológicas a partir das quais aquela cultura formata e interpreta seu conhecimento” à “função dupla de profecia e sátira” à “proclamação de uma nova ordem na terra, à maneira do Novo Testamento” - no caso de AtD, a visão celeste do Inconvenience. A narrativa enciclopédica, para Mendelson, é “entre outras coisas, uma enciclopédia da narrativa, incorporando, mas nunca se limitando às convenções do épico heroico, do romance

³⁸ MENDELSON, 1976

de jornada, do poema simbolista, do romance de formação, do conflito psicológico, do romance burguês, do interlúdio lírico, do drama, da écloga, do catálogo”, e “se torna o foco de uma ampla e persistente indústria textual e exegetica comparável à que se desenvolveu em torno da Bíblia.” No caso de Pynchon – ele fala sobre *Gravity's Rainbow* – “a narrativa enciclopédica prevê sua própria recepção e assimilação cultural”, e “alerta para a ascensão de burocracias [acadêmicas] com papéis sociais e econômicos”, constituindo “uma narrativa enciclopédica que chama enfaticamente a atenção não só para a própria estrutura mas também para os processos sociais e psicológicos que dão a livros como o dele sua posição cultural”. Para Mendelson, as narrativas enciclopédicas vêm à luz em período de transição histórica, e ocupam uma “posição especial em suas culturas”, tornando-se “clássicos nacionais” representantes da formação histórica da própria nação, com a ampla utilização das dimensões “linguística e social” dessa nação. GR seria, nessa linha de raciocínio, a enciclopédia de “uma cultura internacional em formação”, talvez o mundo “globalizado” posterior à Segunda Guerra.

Esse elemento simbólico é central à tipificação da “narrativa enciclopédica” de Mendelson, “que só pode ser identificada por termos ao mesmo tempo formais e históricos” - à construção totalizante corresponde uma função histórica específica, no âmbito de um determinado estado-nação. Sobre isso se debruça um outro autor importante para falar sobre narrativas enciclopédicas, Franco Moretti, que prefere chamar esses textos de “épicos modernos”, para preservar as “conotações narrativas” do gênero. Moretti também destaca a preponderância dessas obras, que ele chama de “monumentos [...] Textos sagrados que o Ocidente moderno submeteu a um amplo escrutínio, procurando neles por seu próprio segredo.” Segundo Moretti, esses “textos sagrados” funcionariam como metáforas cognitivas do “texto do mundo” - havendo portanto uma espécie de continuidade ou transposição entre a construção do espaço ficcional e o do espaço social. Assim como Mendelson, Moretti afirma que há poucos exemplares desse gênero, sempre ligados ao nacionalismo. A própria singularidade dessas obras seria uma condição para sua existência, pois a multiplicação delas “pulverizaria” seu valor. Elas seriam, em seu caráter único e monumental, dependentes de instituições acadêmicas, por não serem “auto-suficientes” - seriam “obras-primas falhas e até semi-fracassos”, revelando um “tipo de antagonismo”, uma “discrepância entre a vontade totalizante do épico e a realidade subdividida do mundo moderno”. Ao colocar, ainda, uma figura individual no papel de herói, essas obras deixariam marcada a tensão tensão entre o

monologismo e a polifonia, entre o individual e o enciclopédico na consciência moderna a um só tempo individualizada e massificada, “autônoma” e dependente de instituições.

A partir dessas descrições, podemos perceber que AtD não se qualifica perfeitamente como um exemplar desse gênero. A primeira diferença, que talvez seja a mais importante, é que sua função histórica é totalmente diversa. Até por ser um livro recente (é de 2006), AtD não assumiu nenhum papel histórico ou identitário, e permanece separado das implicações nacionalistas, internacionalistas e institucionais descritas pelos autores a respeito das outras obras. No entanto, ele apresenta quase todas as características *formais* da “narrativa enciclopédica”, com uma única exceção importante: a ausência de um herói. Diferente de Fausto, Ulysses, ou Moby-Dick – e até mesmo de GR, que encontrava em Tyrone Slothrop e em Enzian heróis mais ou menos épicos –, AtD não possui nenhuma figura que, como Atlas, carregue o mundo em seus ombros. Tudo ali é coletivo, a começar pela tripulação do balão que conduz a história. AtD apresenta-se, assim, como um épico enciclopédico descentrado, com mais um buraco onde deveria haver um herói.

Todas essas faltas terão sua função analisada adiante. Mas antes, pode ser interessante dar alguns passos para trás e reconsiderar a afirmação de Mendelson sobre Gravity's Rainbow ser uma narrativa enciclopédica para a nova conjuntura internacional. Uma rápida observação permite identificar, em primeiro lugar, que o livro de 1973 não parece ter assumido tampouco as funções históricas que o crítico lhe imputara, ao menos não fora de um universo acadêmico restrito. Além disso, no contexto pós-moderno, há uma multiplicação de narrativas enciclopédicas, e o próprio Pynchon já produziu três ou quatro exemplares do gênero. No capítulo 1 desta dissertação, deixei em aberto a questão sobre qual seria a razão pela qual autores pós-modernos teriam produzido tamanha quantidade de romances enciclopédicos. A já mencionada “realidade subdividida do mundo moderno” pode constituir uma resposta: a “vontade totalizante do épico” teria perdido a batalha para essa disjunção. O romance enciclopédico seria, tradicionalmente, uma reunião de conhecimentos e concepções de mundo contemporâneas a ele, com um forte sentido satírico. Essa reunião narrativa teria a pretensão de ajudar o leitor a se situar em seu mundo, tal como concebido por sua época. No entanto, o caráter múltiplo e disjuntivo da pós-modernidade teria eliminado a possibilidade de se determinar uma espinha dorsal dos dramas e dilemas contemporâneos – ou antes, o grande drama e dilema contemporâneo é justamente a impossibilidade de localização, a escassez de espaço e tempo produzida pelas condições do capitalismo tardio. Com isso, a necessidade de

se produzir uma explicação crítica de sua época se tornou ao mesmo tempo imprescindível e impraticável.

Esses seriam os condicionamentos históricos do fenômeno, mas talvez se possa buscar uma explicação paralela na própria evolução da linguagem e da forma enciclopédica. Esta forma produziria, nos termos de Moretti, uma “metáfora cognitiva para o texto do mundo”, um “monumento” “sagrado” que, poderíamos observar, tem como referência a Bíblia. Na tradição judaico-cristã, lembremos, o mundo é obra da palavra de Deus, e portanto, metoninicamente, a própria palavra de Deus. A Bíblia, assim – a escritura enciclopédica – seria uma espécie de “transformação estrutural” do mundo, dotada das mesmas ordenações, e vice-versa. Daí se passa facilmente a noções como a da “gematria”, que converte as palavras da escritura em valores numéricos a fim de prever o futuro – contido, por definição, na “Palavra de Deus”. Nas narrativas enciclopédicas mendelsonianas, essa qualidade profética seria possibilitada pelo distanciamento histórico criado pelos autores desses textos entre o tempo da escrita e o tempo da obra, concedendo-lhes uma perspectiva privilegiada sobre o “futuro”, do ponto de vista diegético. Mas a profecia também pode ser encontrada nas “utopias” esboçadas em todas aquelas obras, projeções de um ponto final idealizado para o “progresso” da História.

Entre o texto enciclopédico e o mundo, haveria uma projeção instauradora que operaria segundo o funcionamento da metáfora ou da metonímia – lembremos da frase marcante de *Lot 49* proferida pela paranoica Oedipa Maas: “Shall I project a world?” [“Eu veria projetar um mundo?”] Em seu primeiro livro de crítica literária sobre a Bíblia, Northrop Frye esboça uma teoria sobre a evolução da linguagem que, a despeito de seu valor específico enquanto tal, pode auxiliar na compreensão da passagem entre a escritura enciclopédica, a narrativa enciclopédica e o enciclopedismo pós-modernista. Inspirada pela teoria da História que Giambattista Vico apresentou em *La Scienza Nuova*, Frye faz um projeção abstrata da história da linguagem em três “épocas” - análogas às de Vico. A primeira época da linguagem seria metafórica, emanando de uma concepção do divino como imanente no mundo – assim a metáfora carrega em si o imanente e o transcendente, ao mesmo tempo: a “palavra de Deus”, o “texto sagrado” que é também o mundo. A segunda época da linguagem seria metonímica, baseada na concepção do divino como transcendente – é a linguagem da escolástica, da alegoria e da analogia, que usa de imagens do mundo concreto para fazer referência à existência divina, separada deste: ou ainda, o “contrato social” da nação traduzido pela

“narrativa enciclopédica”. Já a terceira época da linguagem, que nos interessa mais aqui, seria descritiva, marcada pela “morte” do divino, pelo pensamento racional analítico e pela presunção de objetividade da linguagem. A linguagem da terceira época, assim, seria aquela capaz – ao menos do ponto de vista das pretensões e desejos – de existir como equivalente de seu significado concreto. As palavras teriam o mesmo status ontológico das coisas que representam, e a própria noção de representação, portanto, perderia lugar, posto que a linguagem seria capaz de dar acesso imediato às coisas do mundo.

Ao falar sobre as particularidades de GR como narrativa enciclopédica, Mendelson já mencionara a posição dominante da informação na nova cultura global – “the distinguishing character of Pynchon's new internationalism is its introduction of an order based on information, of data, instead of the old order built on money and commercial goods” [“o caráter distintivo do novo internacionalismo de Pynchon é a introdução de uma ordem baseada na informação, em dados, ao invés da antiga ordem construída sobre o dinheiro e as mercadorias”]. Como observa David Graeber, a moeda é um objeto material cujo valor é garantido por uma realidade transcendente a ele – o grupo social, o Estado, o mercado: uma metonímia do valor. E poderíamos pensar na mercadoria como possuindo ao mesmo tempo um valor concreto e abstrato: metaforicamente ambivalente. Assim, no contexto atual, o valor representativo da moeda ou da commodity teria sido suplantado pelo valor reiterativo da informação, que “representa” a si mesma – o domínio do abstrato com uma ligação tênue com o concreto. A condição formal da informação enquanto valor – base do mercado financeiro – imediatamente evoca a já mencionada “precessão dos simulacros sobre a realidade”, conceito desenvolvido por Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulação*, que segundo Brian McHale seria uma das marcas da Pós-Modernidade. No período em que vivemos, segundo ele, principalmente devido à influência dos meios de comunicação em massa – então, a TV e o cinema; hoje, a internet –, as representações ou imagens se tornaram mais fortes em nossa percepção que a própria realidade. Os “simulacros” do real precederiam o real sem precisar fazer referência a ele, uma forma de hiper-realidade que esvazia a realidade concreta. Esse conceito sintetiza essa concepção de uma linguagem que se pretende como equivalente ao real, passível de ser sua substituta e até mesmo desejosa de tomar seu lugar.

Se a linguagem é encarada como equivalente ao real a ponto de substituí-lo ou ao menos precedê-lo, então as obrigações morais e éticas dessa linguagem se tornam impossivelmente

urgentes, porque todo dizer parece se tornar indistinto de fazer e de ser³⁹. A distância entre significante e significado é aniquilada, assim como a distância entre autor e obra: o que alguém é, o que alguém faz e o que alguém diz se tornam indistintos pelo poder atualizador da palavra-coisa. Fazer (mostrar) algo na arte, portanto, seria o mesmo que fazê-lo na realidade, e ambos seriam um indício imediato da natureza mesma do artista. É interessante pensar nesse período como a conflagração catastrófica da evolução histórica da linguagem proposta por Frye, no qual o fim volta a tocar o começo – o ricorso viconiano –, e a linguagem objetiva sem Deus se torna a linguagem objetiva *de* Deus, criadora do Universo e de todas as coisas por seu poder de fato e de verdade.

Daí a proliferação de romances enciclopédicos enormes e abrangentes: cada um deles tem a pretensão de reproduzir o mundo tal como ele é, de uma perspectiva original, mas nenhum deles é capaz de fazê-lo definitivamente, pois não só o mundo está em vertiginosa e contínua transformação, mas ele se apresenta como não existindo fora do domínio do discurso e da palavra. A produção do romance enciclopédico, portanto, seria a tentativa de produzir e instaurar um mundo onde não há nenhum.

3.2 – Um Outro Mundo

Continuamos ainda com o problema de AtD: ele é só “mais um” desses romances enciclopédicos sintomáticos de um certo contexto histórico, ou ele apresenta alguma peculiaridade capaz de destacá-lo do fenômeno? Sem dúvida, a produção, no corpo do texto, de alegorias para a própria obra – como o Museu das Monstruosidades Matemáticas ou o Inconvenience ao fim da história –, constitui um gesto auto-referencial, que aponta para dentro ao ser questionado sobre o próprio sentido – o texto que significa a si mesmo, e assim se replica infinitamente. O livro de Pynchon, assim, se aproxima perigosamente de uma condição descrita por Jameson no primeiro ensaio de seu livro sobre o pós-modernismo. Ali, Jameson empreende a análise (JAMESON, pp. 38 - 45) do hotel Westin Bonaventure, em Los Angeles, e afirma que o edifício aspira a ser um “espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura”. Essa aspiração separaria o edifício do tecido urbano adjacente, de modo semelhante ao que certos edifícios modernistas realizaram, mas com uma diferença crucial: a separação dos edifícios do “International Style” em relação ao seu entorno

³⁹ Talvez esteja aí a raiz obsessão atual com questões de representação e representatividade, que colocaram as lutas por melhores condições materiais em segundo plano.

era violenta e visível, um gesto de desafio e utopia diante da cidade moderna; enquanto o Bonaventure parece se mesclar à paisagem da cidade, contente em deixar que esta continue a mesma, sem desejo ou expectativa de transformação. A superfície espelhada do hotel, por sua vez, ao mesmo tempo replica e repele a cidade ao redor, criando uma imagem distorcida dela sobre sua superfície e mantendo-a do lado de fora.

Para verificar essa hipótese, gostaria de comparar o livro de Pynchon com uma outra obra de ambições enciclopédicas – não exatamente um romance enciclopédico pós-moderno, mas sem dúvida uma obra que partilha de alguns traços de AtD. Trata-se da saga de fantasia “As Crônicas de Gelo e Fogo”, de autoria de George R. R. Martin, uma série de livros de sucesso que foi adaptada com ainda mais sucesso para uma série de TV da emissora a cabo HBO. As “Crônicas” são um dos exemplares mais recentes da já numerosa tradição das sagas de fantasia inspiradas por “O Senhor dos Anéis”, por sua vez derivado, em muitos sentidos, do “Anel dos Nibelungos” de Wagner, o que atesta a genealogia épica e enciclopédica dessas obras. O livro de Tolkien parece se encaixar muito bem na descrição que Moretti faz do ciclo Wagneriano, quando diz que a exuberância da música é balanceada por uma certa indigência do drama. No caso de Tolkien, seria a exuberância da mitologia e da construção do mundo fantástico que reduziria os personagens a arquétipos romanceados. Depois de Tolkien, inúmeros escritores de fantasia e ficção científica seguiram seus ensinamentos, criando grandes sagas que são, a seu próprio modo, enciclopédicas, dado o número de lugares, povos, línguas, crenças, eventos históricos, e assim por diante, retratados nesses textos.

Escolho falar das “Crônicas” aqui porque elas apresentam algumas semelhanças estruturais com o livro de Pynchon. Composta, até agora, de cinco livros de centenas de páginas (mais dois parecem estar a caminho), a saga não tem um grande herói ou protagonista, mas dezenas. Assim como em AtD, esses personagens são alternadamente seguidos de perto pelo narrador, que apresenta a cada capítulo um determinado “ponto de vista”. Além disso, existe aqui também uma espécie de pastiche de gêneros: embora, quando tomada como um todo, a saga seja uma história de fantasia típica, em diversos momentos ela empresta convenções de histórias de terror ou de detetive a fim de surpreender o leitor. Até mesmo no enredo se encontram semelhanças, já que a saga é protagonizada por uma família que, logo no início, vê o patriarca ser assassinado pelos vilões. Por fim, essa saga talvez pudesse ser classificada como “pós-moderna”, por avançar como um de seus principais temas um questionamento sobre a natureza da “realidade” enquanto espaço social.

Ambientada em um reino de inspiração medieval, chamado de “Westeros”, desde o primeiro livro da série, “A Guerra dos Tronos”, as “Crônicas de Gelo e Fogo” têm, como uma de suas marcas distintivas, um veia meta-histórica/meta-narrativa, que explora os espaços entre fama e fato, entre imagem pública e caráter privado, entre acontecimento histórico e verdade histórica e verdade lendária. Essa veia está presente nos enredos de todos os personagens. Embora seus heróis sejam, com raríssimas exceções, todos nobres e reis, há uma discussão interessante, se não particularmente original, sobre a natureza do poder e da legitimidade das instituições. Um enigma mencionado nos livros pergunta o que acontece se um mercenário é colocado entre um rei, um sacerdote e um homem rico. A quem ele obedece? A resposta: o mercenário obedecerá aquele que ele *acredita* ter o poder. Em outras palavras, o Poder está situado nessa crença, que nada mais é do que um espaço em disputa que poderíamos chamar de imaginário. A luta pelo poder é a luta para conquistar os corações e mentes dos homens, e por isso Martin dedica tanto espaço às disputas pelo imaginário em meio a todas as suas intrigas e maquinações políticas.

O próprio leitor está sujeito a essas manipulações. Num fenômeno típico dos “fandoms”, os fãs depositam suas simpatias em tais e tais personagens, às vezes esquecendo-se de suas fraquezas e limitações, e têm todo um complexo de explicações para justificar essas preferências. Parcialmente responsável por isso é a opção narrativa de Martin, de contar tudo através da óptica específica de algum personagem. Não se tem acesso aos acontecimentos, mas à visão do personagem daquilo que aconteceu, numa espécie de reviravolta do narrador não-confiável. Por esse motivo, frequentemente o leitor pode se deixar levar pelas idealizações, racionalizações e ilusões que esses narradores ocultos têm sobre si próprios e sobre o que acontece ao seu redor. Nesse aspecto, o enredo de Sansa Stark é exemplar, e como que lê aqueles fãs enquanto eles o lêem. No início, ela é uma garota deslumbrada por histórias de cavalaria. A feia realidade medieval de Westeros a levará a reavaliar profundamente essa perspectiva – um D. Quixote capaz de mudar de ideia. No entanto, se Sansa é o exemplo mais gritante, ela não é o único. De fato, quase todos os personagens acreditam em alguma *narrativa* de sua própria trajetória ou daquela de sua família ou empreitada, sejam elas narrativas de vingança-retribuição-justiça ou narrativas de conservação-proteção-vigilância, entre outras. O que o texto por vezes parece sugerir é que todas essas narrativas são profundamente questionáveis. Todos os personagens são, em algum momento, como a Sansa adolescente, confundindo histórias de cavalaria com a “realidade”. A “realidade” é a pedra de

toque de suas ações, e as crenças nada mais do que ferramentas a sua disposição. Na verdade, grande parte dos personagens, cedo ou tarde, entra em choque com suas crenças, e até mesmo as perde por completo, passando a alguma modulação desse cinismo. A própria narrativa parece caminhar para isso dentro de sua moldura heroica, como se a perda de qualquer ideal, a entrega de si ao desespero, fosse a descida ao inferno necessária a esses heróis ambíguos, sua passagem pela morte.

Essa opção narrativa pela ambiguidade de perspectiva é o grande trunfo da saga, que em termos de linguagem é redundante e descuidada. No entanto, o que também nos interessa aqui é a construção geral da estrutura narrativa: mesmo com as dezenas de protagonistas, mesmo com as ambiguidades narrativas, mesmo com um enredo extremamente extenso e por vezes cansativo, o conjunto resulta, até aqui, tradicionalmente unitário e coeso. As ambiguidades narrativas produzem efeitos temáticos mas não em relação ao teor da trama. O princípio da não-contradição é, salvo raras exceções por obra do descuido, respeitado. O “mundo” projetado pelas diversas perspectivas narrativas é, a princípio, estável e coeso – à diversidade de discursos subsiste uma unidade de fatos.

Os “problemas” do texto, nesse sentido, começam a aparecer no plano da verossimilhança. Há no universo da fantasia uma noção importante, o *world-building*, o aspecto da construção ficcional responsável por projetar o mundo imaginário da obra, semelhante ao conceito de verossimilhança na ficção tradicional. O investimento de Martin na criação de um mundo crível e coeso é admirável, no entanto, existem limitações nesse *world-building*, de detalhes curiosos até questões mais importantes que terminam por comprometer a verossimilhança sob uma análise mais detalhada. Alguns exemplos de problemas de diversos graus: embora muitas religiões sejam mencionadas, seus fiéis não tem nome; o tempo histórico daquele mundo é medido em milhares de anos, e as instituições ali parecem durar um tempo longo demais, se comparadas à dinâmica civilizatória que observamos em nossa própria História; no plano da linguagem, quase não há variação dialetal em Westeros, um continente do tamanho da América do Sul; fala-se muito pouco da arte produzida pelos povos daquele reino; há pouquíssimas indicações sobre o funcionamento da economia, talvez o calcanhar de Aquiles da obra nesse sentido. Ao explorar esses pontos cegos da narrativa, nos colocamos em uma posição melhor para fazer perguntas mais interessantes sobre ela como um todo. O “realismo” de Martin, a construção de personagens, a técnica narrativa emprestam uma densidade a Westeros que torna esse mundo muito próximo, constituindo um “interior”

sólido para a trama ficcional. Mas quando essa proximidade permite que enxerguemos certas coisas que haviam sido deixadas atrás da cortina, a “ilusão” se enfraquece. Um mundo extremamente sólido no centro, mas que nos limites já começa a se dissolver. Tal como as narrativas que conduzem o imaginário dos personagens da saga, as *Crônicas de Gelo e Fogo* são uma construção discursiva, sob constante ameaça de ceder aos desencantos da “realidade”.

A aparição do enciclopédico *O Mundo de Gelo e Fogo* parece levar esse traço às últimas consequências. Trata-se de uma “enciclopédia” do mundo de fantasia onde se passam as “Crônicas”, lançada após o sucesso da série de TV e cuja composição é bastante curiosa. Ela foi redigida por dois fãs-revisores do autor, e depois reescrita por Martin, que acrescentou, supõe-se, a camada de dúvida representada pela atribuição de autoria a um “Meistre” (espécie de padre-cientista a serviço das famílias nobres), puxa-saco da dinastia no poder. Ao ler o *Mundo* como História, percebemos em primeiro lugar seu sentido último: um retrato pitoresco da história e das culturas do mundo serve de entrada e sobremesa ao prato principal: a História da Dinastia Targaryen, anterior aos atuais governantes, e de sua derrocada. Como um épico italiano escrito sob o patrocínio de um mecenas poderoso, o *Mundo de Gelo e Fogo*, de maneira geral, faz um retrato bastante negativo dos algozes de seu patrocinador. Nesse retrato, crônica de três séculos de desgoverno, intrigas e guerra, surpreende-se um certo fetiche da violência, da ruína e do delírio. Por mais que saibamos que é tudo “fantasia”, é por vezes nauseante ler sobre certas tragédias, desgraças e crimes, em especial quando são jogados com tanta displicência sobre o texto, sem que lhes seja dado o peso e a substância devidos. Ao mesmo tempo em que o texto deleita na descrição de seres e realidades fantásticas, ele se mantém firme em seu propalado “realismo”, entendido aqui como uma mistura de violência, sexo (violento) e política (violenta), atributos que seriam próprios da “realidade” e, portanto, passíveis de serem comparados com nossa experiência.

Talvez o aspecto mais estranho desse livro se resume na pergunta: por que escrever uma enciclopédia tão abrangente de um mundo imaginário? Sem dúvida, não é uma tentativa inédita, no contexto das histórias de fantasia, mas surpreende por sua relativa seriedade. É inevitável pensar na Enciclopédia de Tlön mencionada no conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, de Borges. O conto explora, entre outras coisas, os perigos de se confundir literatura e realidade. Começa com a descoberta, por acaso, de um local chamado Uqbar, cuja literatura “era de caráter fanstástico” e “suas epopeias e lendas jamais se referiam à realidade, mas tão-

só às regiões imaginárias Mlejnas e Tlön”. Borges, assim como Martin, era um leitor atento de escritores fantásticos e de horror do início do século XX, como H.P. Lovecraft e até mesmo Robert E. Howard, o criador do Conan, e se apropria, no conto, da ideia de uma obsessão destrutiva por terras distantes e misteriosas ou imaginárias. Ao fim do conto, o narrador faz uma espécie de profecia sobre a substituição da Terra por Tlön, esse mundo imaginário e misterioso, mas minuciosamente descrito em sua enciclopédia. Tal construção paranóica de tétricos castelos no ar parece ser, nesses autores, uma espécie de ponto de fuga do cinismo que os aliena de sua própria realidade.

Borges parece oferecer, *avant la lettre*, uma explicação original para o problema do “escapismo” fantástico, que nos remete imediatamente à proliferação pós-moderna de narrativas enciclopédicas. A relativa estabilidade de um mundo construído garante um refúgio contra as perplexidades, aporias e incertezas de uma “realidade” em permanente (des)construção. E o que garante essa estabilidade, no plano da obra, é a coerência e coesão internas que estabelecem um “interior” fixo e seguro, escudado – diria até, emparedado – contra um exterior que o texto enciclopédico já não pode mais, devido a uma evolução histórica, instaurar. Do nacionalismo dos “épicos modernos” ao internacionalismo suposto de GR, passou-se ao “a-nacionalismo” do terceiro milênio.

É nesse sentido, sobretudo, que AtD se desvia de textos como os de Martin. É claro que o planos dos temas e conteúdos oferecem diferenças decisivas, mas é sobretudo na forma que eles se separam. Volto a insistir em duas das características formais determinantes de AtD: o encontro de superfícies e os buracos. Os tecidos ficcionais e históricos se aproximam por meio de um território mediador complexo, cheio de buracos, e em constante “bifurcação”. Nas “narrativas enciclopédicas” de Mendelson, as utopias internas garantiam uma espécie de avesso do espaço social externo balizado na obra. Em AtD, a principal dessas utopias é o próprio Inconvenience que, como já vimos, é uma imagem da própria obra – recursividade. Uma outra aproximação de Cidade utópica, Shambhala, no momento em que um personagem, quase por acaso, julga tê-la encontrado, revela-se como um terreno rochoso habitado por pastores – um buraco. No fim do livro um personagem diz: “For me, Shambhala, you see, turned out to be not a goal but an absence” (p. 975). A utopia científica do início do livro, a busca pelo Éter, não encontra essa substância, mas um vácuo: a luz não precisa de suporte – como o Inconvenience ao final do livro (como o próprio livro?), ela se sustenta a si mesma. A todo momento encontramos, no nível dos temas, no nível do enredo, e no nível da forma, essa

atração do Vazio. Se uma consideração crítica das “Crônicas de Gelo e Fogo” fazia ver inconsistências nas margens daquele mundo ficcional, em AtD as faltas estão no próprio coração do texto.

3.3 – Um Mundo-Outro

Para compreender o enciclopedismo de AtD, sua construção e suas implicações, é preciso recorrer a uma outra noção da enciclopédia. Passo portanto a um outro pensador não da narrativa enciclopédica, mas da enciclopédia em geral, Michel Serres, que parece ser um autor especialmente frutífero para se ler Pynchon⁴⁰. Serres baseia sua descrição da enciclopédia no conjunto da obra de Julio Verne, que já vimos ser um referência intertextual importante em AtD. Serres define a “viagem verniana” como enciclopédica, um “ciclo de ciclos”, um “dicionário geográfico” contendo “o conjunto completo dos tipos codificados de conhecimento. Da navegação à culinária, da óptica à astronomia, [Verne] revisa a ciência e a tecnologia de sua época.” Versado em ciência, a intenção de Verne seria fazer um balanço “de todas as ciências e técnicas conhecidas, viajando através do ciclo do conhecimento humano.”

*What immediately appears at the level of the themes in Verne's fictional journey is the positivist dream that nothing in the world escapes or can escape knowledge. The positivist map is methodically covered, including even sociology, with the same insistence on terrestrial and celestial mechanics, on biology, taxonomies, and milieu, with the same fascination for combinations and circularity. In the end, The Extraordinary Voyages are like a Course in Positive Philosophy for the common man.*⁴¹

Por meio dos giros desse ciclo, “nossa geografia invade o planeta”, estabelecendo uma reapropriação do espaço pelo conhecimento, que é então universalizado através dessa operação de redundância.

Space makes an inventory of the adventures of knowledge, omitting nothing; knowledge traces a cartography of known lands, omitting nothing. The (re)emergence

⁴⁰ O que se segue é um resumo de algumas ideias de Serres a partir da leitura de textos do autor e da introdução do livro *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, escrita por Josué V. Harari e David F. Bell.

⁴¹ “O que se oferece imediatamente no nível dos temas da jornada ficcional de Verne é o sonho positivista de que nada no mundo escapa ou pode escapar ao conhecimento. O mapa positivista é metodicamente coberto, incluindo até a sociologia, com a mesma insistência em mecânicas terrestres e celestiais, em biologia, taxonomias e meio, com a mesma fascinação por combinações e circularidade. No fim, as 'Viagens Extraordinárias' são como um Curso de Filosofia Positivista para o homem comum.”

*of this language of paths, routes, movements, planes, and maps, this spatial language of the writing of the world (geo-graphy), marks the moment of passage toward a new epistemology.*⁴²

Serres define a enciclopédia como um espaço, uma associação de saberes que dá acesso não só a um campo do conhecimento como ao próprio mundo. A “ciência total” ou enciclopédia seria a totalidade das “lendas do mundo”, e o mundo “o espaço de sua inscrição” – ler e empreender uma jornada seriam um e o mesmo ato. Para a totalidade enciclopédica existir, ela precisaria dar acesso não só a um campo do conhecimento mas ao próprio mundo. Tudo isso aproxima essa noção de enciclopédia daquela que observamos nas narrativas enciclopédicas até aqui. No entanto, ao apresentar essa pretensão enciclopédica positivista na linguagem da fantasia, Verne, na leitura de Serres, estaria enquadrando a história da ciência e do progresso científico numa moldura mítica, e assim minando a pretensão positivista de que o conhecimento científico levaria a uma verdade superior. O progresso, a partir daí, só poderia ser definido como uma série de ciclos locais indefinidamente diferenciáveis. A paisagem da geografia do saber e do espaço humano seria repleta de “buracos, falhas, dobras, planícies, vales, poços e chaminés, sólidos como a terra e fluidos como o mar. [...] Aqui e ali se identificam fraturas ou descontinuidades, em outros locais, ao contrários, relações e pontes.” Por meio da jornada ou viagem, definida como “a soma de todos os deslocamentos”, se traçaria uma trajetória individualizada, e portanto não seria possível circular por essa paisagem por uma via única superior, mas somente por uma multiplicidade de caminhos rentes ao chão. A enciclopédia, assim, seria um espaço no qual a invenção se desenvolve de acordo com a arte da passagem e da circulação.

*To know is thus to navigate between local fragments of space, to reject techniques of classification and separation in order to look for units of circulation along and among displacements. To know is to adopt the comparative and pluralistic epistemology of the journey.*⁴³

Para Serres, pensar o conceito de desordem significa demonstrar que a desordem é o princípio universal subjacente, e portanto é necessário “repensar o mundo não em termos de leis e

⁴² “O espaço faz um inventário das aventuras do conhecimento, sem omitir nada; o conhecimento traça uma cartografia das terras conhecidas, sem omitir nada. A (re)emergência dessa linguagem de caminhos, rotas, movimentos, planos e mapas, essa linguagem espacial da escrita do mundo (geo-grafia) marca o momento de passagem em direção a uma nova epistemologia.”

⁴³ “Conhecer, portanto, é navegar por entre fragmentos locais de espaço, rejeitar técnicas de classificação e separação a fim de procurar por unidades de circulação através e por meio de deslocamentos. Conhecer é adotar a epistemologia comparativa pluralista da jornada.”

regularidades, mas ao invés disso de perturbações e turbulências, a fim de fazer aparecer suas múltiplas formas, estruturas desiguais e organizações flutuantes.” O simples, distinto, monossêmico, monológico não seriam mais valores aceitos por esse discurso, mas seriam substituídos pelos conceitos e lógicas da imprecisão, complexidade e polivalência. Se distanciar do caminho superior totalizante é quebrar com toda “estratégia”. A solução “não-tanatocrática”, fragmentar o espaço, e optar assim por soluções locais, ao invés de globais. As preocupações da filosofia de Serres são aqueles da ciência contemporânea que também aparecem com grande destaque em AtD: grandes números, acaso, tempos reversível e irreversível, sistemas abertos, a emergência de mensagens a partir do ruído.

Se a enciclopédia tradicional cria uma passagem segura entre o discurso e o mundo, facilitando o acesso e, assim a dominação, AtD, pelo contrário parece sabotar essa passagem, essa “grande narrativa”, com a exclusão de seus pontos de fuga e a demolição das armações da coerência interna e da verossimilhança – sem, no entanto, se afastar demais das estruturas conhecidas a ponto de parecer alienígena. Trata-se de uma demolição calculada.

Começamos observando a imensa envergadura de AtD como o desafio inicial de sua leitura: muitos personagens, muitas referências, muitas tramas, muita *informação*. A informação – uma espécie de unidade de conteúdo – é o elemento mínimo de AtD, que contém um volume assombroso desses elementos. A dimensão dessa reserva de informação exige um estruturamento por parte do autor – obviamente, o livro não vai se escrever sozinho. Nas “Crônicas”, que também contém uma enorme reserva de informação, esse estruturamento é operado através de um grande projeto de engenharia do enredo – sete livros, tantos personagens com ponto de vista, um controle demorado e minucioso da progressão da trama. Já em AtD o que se observa é uma enorme bricolagem narrativa, uma costura quase interminável de superfícies. Moretti já aproximara a criação dos “épicos modernos” da bricolagem levi-straussiana, identificando nessa prática uma determinação da evolução histórica dos paradigmas formais: “plans and poetics function (perhaps) when inside a stable formal paradigm: in times of 'normal' literature, so to speak.” (p. 19) A expansão desregrada daquelas obras seria fruto da experimentação criativa de seus autores, em busca de novas formas e funções formais – formas e funções que eles mesmos pouco teriam a capacidade de controlar ou mesmo entender. Essa qualidade estaria na raiz da “imperfeição” desses textos, mas seu caráter essencial ao processo criativo em causa a impediria de se tornar um “defeito”. Pynchon parece escrever segundo um processo de adição e improvisação semelhante, mas a

bricolagem em AtD vai ainda além, a começar pela retirada do “herói” que, a despeito da convolução formal, serve de esteio nas obras analisadas por Mendelson e Moretti. Essa retirada elimina a tensão figura-fundo entre monologismo e polifonia, linguagem individual e linguagem institucional, e mergulha toda a obra em um grande ruído de fundo que dificulta a emergência de mensagens coesas e distintas.

Esse ruído evoca, por uma série de razões, o fundo entrópico dos sistemas fechados, sejam eles sistemas materiais ou de informação. A Entropia, talvez ainda mais que a Paranoia, está presente em todos os livros de Pynchon. Um dos contos publicados em *Slow Learner*, e talvez o mais famoso, se chama justamente “Entropy”, e vários de seus livros possuem definições da palavra. Em *Against the day*, por exemplo, a Entropia é definida como “a measure of the chaos in a physical system”⁴⁴. Esse conceito pertence à Segunda Lei da Termodinâmica, que estipula que a quantidade de entropia em um sistema isolado tende a aumentar com o tempo. Isso significa que, com o passar do tempo, as partículas e a energia tendem a se dissipar, até um momento, em um futuro especulado, em que todo o Universo seja reduzido a uma “sopa de partículas” indistintas sem organização ou relações internas. No entanto, estudos mais recentes, como os de Ilya Prigogine, demonstram que a entropia não é somente um deslizamento em direção à desorganização completa, mas, em certas condições, pode criar ordem. Em situações de não-equilíbrio, ou distantes do equilíbrio, ela pode ser uma produtora de organização, aproximando sistemas de um ponto de bifurcação que pode enviá-los tanto ladeira abaixo, na direção da dissociação, quanto na direção de turbulências cíclicas, condições de possibilidade para a organização de estruturas e, assim, para a vida – uma situação que evoca diretamente os conceitos de Serres.

A entropia, na interpretação de Prigogine, é uma barreira que fecha o tempo no sentido do “passado” ou da reversibilidade, e lança a flecha do tempo na direção do futuro, “para além de si mesma”. A leitura temporal-paranoica ou interessada apresenta uma concepção teleológica do tempo, lê-se “para chegar em algum lugar”, isto é, na resolução, no denouement, nas respostas para os mistérios do texto, na totalidade heróica. Trata-se de um estrutura fechada nas duas pontas: o futuro, ou seja, o ponto final, já está definido, basta chegar até ele, e o passado é fortemente estabelecido pela coerência interna da obra, responsável por criar o fundo da progressão da trama. A entropia, por outro lado, apresenta uma linha temporal fechada somente em uma das pontas: o “ponto final” permanece vazio e,

⁴⁴ “uma medida do caos em um sistema físico”

assim, aberto. No texto de AtD, a exclusão do *telos* e da espinha dorsal heróica estabelece um espaço entrópico caracterizado pela impossibilidade de se acessar o passado e pela emergência de turbulências locais de sentido e circulação. Ao bloquear o acesso a informações, grandes resoluções, locais e eventos climáticos, o livro parece estar efetivamente bloqueando o estabelecimento de uma via superior e sintética em favor de soluções provisórias e locais. Toda a armação da obra está balizada num acúmulo de tensões locais, entre o fluxo narrativo e os buracos fulcrais, entre as determinações da estrutura geral, das partes, dos gêneros, das tramas e as indeterminação dos cruzamentos, subtrações calculadas e aleatoriedades.

A obra parece construída de tal maneira que mesmo um leitor ideal não seria capaz de projetar um mundo ou uma imagem definitiva e ideal dela. Ao mesmo tempo em que estabelece o anseio paranoico, AtD ativamente sabota suas condições de existência. O “fluxo” narrativo não se trata de um avanço produtivo sem fim definido, mas do estabelecimento de um território. O “mapa” desse território, criado a partir da projeção topológica da sequência narrativa, não se encaixa no plano cartesiano, mas produz uma espacialidade complexa, fundada em contradições, ausências e desvios.

A máquina a vapor foi decisiva para a elaboração do conceito de entropia. Sadi Carnot estipulou a necessidade de dois polos: um, quente, que fornece a energia de uma reserva; o outro, mais frio, que a recebe, gerando assim uma circulação de calor responsável pela movimentação do motor. Com o tempo, a reserva se esgota, devido à dissipação, e o motor pára – a entropia aumentou. Segundo Serres, o motor a vapor se transformou numa espécie de “planta baixa” do pensamento no século XIX, aparecendo como linguagem dominante de todas as áreas, da física à química à biologia à psicologia à sociologia à economia e além – todas as áreas da enciclopédia. Assim, os elementos da descrição de Carnot eram reaproveitados, mesmo que com outros nomes, pelos pensadores do diferentes domínios. Entre eles, a “reserva” tem um papel preponderante:

“The great encyclopedia and the library, the earth and primitive fecundity, capital and accumulation, concentration in general, the sea, the prebiotic Soup, the legacies of heredity, the relatively closed topography in which instincts, the id, and the unconscious are brought together. Each particular theoretical motor forms its reservoir, names it, and fills it with what a motor needs. I had an artifact, a constructed object: the motor. Carnot calls it the universal

*motor. I could not find a word, here it is: reservoir. . . .*⁴⁵

Se associarmos essa dinâmica ao funcionamento da narrativa enciclopédica, veremos uma grande reserva de “tradição nacional” ser utilizada por essa espécie de narrativa como fonte de energia para uma máquina instituinte. Com o esgotamento dessa reserva, outra se estabelece, reiniciando o processo.

Já vimos que AtD funciona como uma espécie de máquina: máquina diferencial, em sua constante diferenciação de personagens, tramas, estilos, gêneros, imagens; máquina referencial-paranóica, assimilando conteúdos e remetendo-os de volta a si num processo de bifurcação ininterrupto; e agora, máquina entrópica, geradora de um imenso ruído de fundo pela subtração programada de elementos construtivos essenciais. *Against the Day*: uma máquina ficcional fora de controle. Em um de seus textos de não-ficção mais famosos, “Is it O.K. to be a Luddite?”⁴⁶, Pynchon associa a evolução técnica do maquinário industrial com a aparição de obras saudosas de uma época anterior à da Razão Industrial: o romance gótico que foi se transformar em literatura pulp, em quadrinhos, em dime novels. Ao inserir os gêneros “baixos” e “populares” nas alturas rarefeitas da “narrativa enciclopédica” nacionalista, AtD desmonta tanto as ficções luminosas daqueles quanto as ficções sombrias desta. As ficção são demonstradas como sendo distrações de uma realidade sombria, que por sua vez é também constituída em parte considerável por uma histórica oficial. É como se Pynchon colocasse uma chave inglesa no meio das engrenagens depois de dar umas boas pancadas com ela. Se os personagens da ficção “barata” parecem engrenagens que giram sem sair do lugar, *assim como os heróis do discurso oficial*, então talvez com uma boa dose de sabotagem técnica a grande máquina da ficção burguesa (e nacionalista) comece a vaziar óleo e pifar, de dentro para fora. Não surpreende que Pynchon seja uma referência para o cyberpunk, uma ficção de máquinas mal-ajambradas e de funcionamento duvidoso. A ficção de Pynchon, em AtD, é composta de curto-circuitos, vazamentos, giros em falso, desperdício, superaquecimentos, fumaça e ruído.

É possível que o livro seja simplesmente ruim? Sem dúvida. A crítica do *The New York Times*, Michiko Kakutani, chamou o livro de “*humongous, bloated jigsaw puzzle of a story*,”

⁴⁵ “A grande enciclopédia e a biblioteca, a terra e a fecundidade primitiva, capital e acumulação, concentração em geral, o mar, a sopa prebiótica, os legados da hereditariedade, topografia relativamente fechadas na qual os instintos, o id e o inconsciente são reunidos. Cada motor teórico particular forma o seu reservatório, o nomeia, e o preenche com aquilo de que um motor necessita. Eu tinha um artefato, um objeto construído: o motor. Carnot o chama de motor universal. Eu não consegui encontrar um palavra, e aqui está: reservatório...”

⁴⁶ The New York Times. Edição de 28 out. 1984. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-luddite.html>. Acesso em: 13 jan. 2017

pretentious without being provocative, elliptical without being illuminating, complicated without being rewardingly complex”⁴⁷ [“um monstrengo, um quebra-cabeças inchado no lugar da trama, pretensioso sem ser provocativo, elíptico sem ser elucidativo, complicado sem uma complexidade recompensadora”] Um outro⁴⁸ o compara (no caso, favoravelmente) a uma “torradeira”, por seu tamanho e seu peso. Mas não poderia ser uma simples torradeira, e sim uma torradeira em que alguém enfiou um garfo quando ela ainda estava em funcionamento, provocando um curto-circuito capaz de mandar pelos ares o equipamento. Sem dúvida, a leitura e a interpretação de AtD são uma empreitada bastante cansativa, cujo prazer pode se esvair aos poucos. O livro nos vence pelo cansaço. Mas, se é um fracasso, é um fracasso monumental, e dessas ruínas podem-se extrair muitos ensinamentos.

⁴⁷ KAKUTANI, Michiko. Edição de 20 nov. 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/11/20/books/20kaku.html>. Acesso em: 12 jan. 2017

⁴⁸ LACAYO, Richard. TIME Magazine. Edição de 12 nov. 2006. Disponível em: <https://againsttheday.wordpress.com/2006/11/13/pynchon-vs-the-toaster/>. Acesso em: 12 jan. 2017

Conclusão

Ao longo desse trabalho, algumas questões se colocaram como centrais: a) a constituição formal de *Against the Day*, e sua relação com as dificuldades apresentadas pela obra; b) as funções dessa constituição no contexto de produção e leitura da obra; c) e o funcionamento das leituras empreendidas pelas “burocracias interpretatórias” pynchonianas, suas insuficiências e limitações. Essas questões se encadeiam numa relação de codependência que torna impossível estabelecer a primazia de uma delas, mas é possível esboçar uma narrativa de seu desdobramento.

Começamos descrevendo aquela comunidade leitora fortemente estabelecida ao redor de Pynchon, um “culto às avessas” ansioso por desvendar os mistérios da obra pynchoniana, a começar, muitas vezes, pelo “desaparecimento” do autor da vida pública e midiática. Assim, a busca do sentido da obra pynchoniana, muitas vezes, se confundiu com o suposto “mistério elusivo” da figura de seu criador. Sua raiz, no entanto, está nas dificuldades apresentadas pelos próprios textos.

Essas dificuldades, como demonstramos no primeiro capítulo, estão fundadas em quatro aspectos gerais da obra de Pynchon: a) as dimensões das obras, que algumas vezes atingem as muitas centenas de páginas; b) seus múltiplos personagens e enredos; c) suas incontáveis referências históricas; d) seu estilo saturado e sua prosa por vezes quase abstrata. Esses elementos são típicos das narrativas enciclopédicas, que constituem, por suas dimensões e ambição, mundos próprios, cuja conservação depende de uma comunidade de “depositários”.

No período moderno, em sentido lato (isto é, desde o fim da Idade Média), textos dessa ordem apresentaram funções fundadoras como narrativas nacionalistas, compêndios de saber institucional e coletivo. No período moderno, em sentido estrito (isto é, a partir do século XIX), os desenvolvimentos do individualismo no Ocidente instituíram nessa espécie de obra uma tensão definidora, entre a “vontade totalizante do épico”, personificada na figura do herói, e a “realidade sudividida do mundo moderno”, cada vez mais áspero ao gesto de totalização. No contexto “pós-moderno”, a disjunção atingiu um nível extremo – devido à diluição das mediações da Tradição pelo Capital –, gerando uma tentativa de compensação na produção em série de narrativas de ambições enciclopédicas – desligadas, porém, da função histórica que anteriormente haviam apresentado.

Assim, a atração da obra de Pynchon se deveu à conjugação de uma série de elementos. Em primeiro lugar, suas dimensões enciclopédicas, em princípio território fértil para o estabelecimento de “burocracias interpretatórias”. Em segundo, um contexto histórico que favorece o mergulho em textos densos e enciclopédicos - a demanda de ler e entender os livros do autor parece ter adquirido proporções quase heroicas, como se houvesse um imperativo moral para derrotar o dragão da dificuldade do texto e se apossar do Graal de seu sentido, substituindo-se, arrisco dizer, o enfrentamento da realidade pelo da obra. Em terceiro lugar, ainda, e aqui a obra de Pynchon ganha caracteres mais particulares, a armação de narrativa de busca dos livros do autor, que suscita a investigação de pistas a fim de solucionar mistérios.

Àquela produção em série de narrativas enciclopédicas corresponde a produção em série de interpretações, no contexto da Academia, e especialmente, no interior da comunidade pynchoniana, de interpretações paranoicas, leituras inesgotáveis embasadas em princípios muito frágeis, quando não completamente errôneos. Essas leituras, de modo geral, apresentaram dois erros fundamentais: a concepção da obra como um enigma a ser desvendado, e uma leitura temporal-sequencial ou temática – numa palavra, teleológica - das obras, impedindo que elas se apresentem como totalidade e simultaneidade, em seus contornos formais. Esse segundo erro é o que acaba por determinar o primeiro: ao descrever a forma, estabelece-se um horizonte de possibilidade para o texto, um funcionamento interno que opera as diversas instâncias temáticas imanentes ou transcendentais. Sem passar por essa etapa, acaba-se utilizando modelos estranhos ao texto, incapazes de fazê-lo falar.

No caso de AtD, ao abordá-lo como quebra-cabeças à espera de serem montados essas leituras passam ao largo do fato de que os muitos “grais” do livro foram ativamente subtraídos, gerando uma estrutura manca que impede o fechamento da decifração. Além disso, o espaço narrativo estabelecido no interior da obra é de um tipo complexo, gerado a partir de projeções reativas entre textos ficcionais e históricos, e não pode, por isso, ser enquadrado em uma “trama” cartesiana convencional. Por fim, o texto assume dimensões tão amplas e detalhadas que, já tendo impedido o estabelecimento de um princípio organizador único ou de hierarquias de significado, provoca um curto-circuito da leitura paranoica, impossibilitando o processamento total de sua construção e de seu conteúdo. Assim, ao mesmo tempo em que estabelece o anseio paranoico – por meio de sua organização enciclopédica e como “narrativa de busca” –, o texto ativamente sabota a possibilidade do fechamento paranoico, seja pelo

excesso, seja pela exclusão calculada de informação.

O efeito negativo dessa construção formal é um relativo fechamento em si, causado pela multiplicação de imagens auto-referenciais no interior da obra. Se, por um lado, essa característica impede o estabelecimento de uma “grande narrativa” tradicional, por outro, ao mesmo tempo em que o livro toma para si a tarefa de falar sobre a história, pode acabar falando “só” sobre literatura. No entanto, como a leitura detalhada da primeira seção do livro procurou demonstrar, é possível encontrar soluções “locais” para esse problema, utilizando “partes” do livro como referência.

O modelo ainda precisa ser verificado, em sua pertinência, e testado, em sua capacidade de ajudar a pensar outras questões que eu não fui capaz de explorar. Entre as faltas de minha análise, está a pouca importância dada ao humor do texto pynchoniano, sem dúvida um de seus traços mais marcantes, cuja relevância formal ainda está para ser estabelecida. Além disso, julgo entrever no funcionamento diferencial da relação entre ficção e história uma concepção da construção discursiva que, se analisada com mais calma, pode oferecer diálogos interessantes com teorias contemporâneas do perspectivismo e do pós-estruturalismo.

REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. *Da impossibilidade da lucidez: a dissolução do século XX e, O arco-íris da gravidade, de Thomas Pynchon*. 317 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

DALSGAARD, Inger H. *et al.* (Orgs.) **The Cambridge Companion to Thomas Pynchon**. Nova York, Cambridge University Press, 2012, p. 71-80.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Do Texto À Obra*. Alea, vol.13, no.1. Rio de Janeiro, Jan./Junho 2011

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Da superprodução semiótica: caracterização e implicações estéticas*. In: Durão; Zuin; Vaz (orgs.) *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008

DU SAUTOY, Marcus. **A música dos números primos**: A história de um problema não resolvido na matemática. Tradução de Diego Alfaro. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**: Four Essays. Princeton University Press, 1973.

_____. **The Great Code**: The Bible and Literature. Mariner Books, 2002 [1982]

GORDON, Andrew. *Smoking Dope With Thomas Pynchon: A Sixties Memoir*. Texto disponível em: <http://users.clas.ufl.edu/agordon/pynchon.htm>

GRAEBER, David. **Debt**: The First 5,000 Years. 2a edição. Nova York: Melville House, 2015.

JAMESON, Fredric. **Post-Modernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1990.

MARTIN, George R. R. **A Guerra dos Tronos - As Crônicas de Gelo e Fogo**, Volume 1. São Paulo: LeYa, 2010.

MARTIN, George R. R; GARCÍA JÚNIOR, Elio M. ANTONSSON, Lidnda. **O Mundo de Gelo e Fogo**: a história não contada de Westeros e de As Crônicas de Gelo e Fogo. São Paulo: LeYa, 2014.

MENDELSON, Edward. *Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon*. In:

Modern Language Notes 91, 1976.

MORETTI, Franco. **Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Márquez**. Londres: Verso, 1996.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Order Out of Chaos: Man's New Dialogue With Nature**. Nova York: Bantam Books, 1984.

PYNCHON, Thomas. **Against the day**. Nova York: Penguin Books, 2007

_____. **Contra o dia**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

_____. **Gravity's Rainbow**. New York: Viking, 1973.

_____. **The Crying of Lot 49**. Philadelphia: Lippincott, 1966.

_____. Is It O.K. To Be A Luddite? New York Times Book Review. Edição de 28 out. 1984.

ROSE, Margaret A. **Parody: Ancient, Modern, Post-Modern**. Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

SERRES, Michel. **Hermes: literature, science, philosophy**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

Reportagens:

SALES, Nancy Jo. Meet Your Neighbor, Thomas Pynchon. New York Magazine, Nova York, 1996. Texto disponível em: <http://nymag.com/arts/books/features/48268/>

Where's Thomas Pynchon?. CNN, 5 de Junho de 1997. Disponível em: <http://edition.cnn.com/US/9706/05/pynchon/>

Resenhas:

CLUTE, John. Aubade, Poor Dad. Disponível em: <http://www.lxnen.com/rogerbeccon/StraubAgainstDay.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2017.

KAKUTANI, Michiko. A Pynchonesque Turn By Pynchon. **The New York Times**, Nova York. Edição de 20 nov. 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/11/20/books/20kaku.html>. Acesso em: 12 jan. 2017

LACAYO, Richard. Pynchon vs. the toaster. TIME Magazine. Edição de 12 nov. 2006. Disponível em: <https://againsttheday.wordpress.com/2006/11/13/pynchon-vs-the-toaster/>. Acesso em: 12 jan. 2017

Sites:

www.pynchonnotes.com

www.pynchonwiki.com