Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Pedro Ramos Dolabela Chagas

Da impossibilidade da lucidez: a dissolução do século XX e, *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon

Rio de Janeiro
2007

Pedro Ramos Dolabela Chagas

Da impossibilidade da lucidez: a dissolução do século XX e, *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor , ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador : Prof. Dr. Luiz Costa Lima

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/B

P997 Chagas, Pedro Dolabela.
Da impossibilidade da lucidez: a dissolução do Século XX em "O arco-íris da gravidade", de Thomas Pynchon / Pedro Dolabela Chagas. – 2007.
317 f.

Orientador : Luiz Costa Lima.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pyncho, Thomas, 1937-. O arco-íris da gravidade. 2. Ficção histórica americana – Teses. 3. História moderna – Séc. XX – Teses. I. Lima, Luiz Costa, 1937-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-95

Pedro Dolabela Chagas

Da impossibilidade da lucidez: a dissolução do Século XX em *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon

Tese apresentada como requisito a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em 07/08/2007

Banca examinadora:

_____
Prof. Dr. Luiz Costa Lima (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Ítalo Moriconi
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof ª Drª Ana Lúcia Machado
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. João Adolfo Hansen
Departamento de Letras da USP

_____
Prof. Dr. Paulo Henriques Britto
Departamento de Letras da PUC-Rio

Rio de Janeiro
2007

RESUMO

DOLABELA CHAGAS, Pedro. *Da impossibilidade da lucidez: a dissolução do Século XX em "O arco-íris da gravidade", de Thomas Pynchon*. 2007. 317 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Esta tese analisa a relação entre a ficcionalização da História Moderna e o desenvolvimento de uma ética da vida cotidiana no romance *O arco-íris da gravidade*, do norte-americano Thomas Pynchon. Para a sua análise e interpretação, será desenvolvido, no primeiro capítulo, um aporte teórico-metodológico que coteje a complexidade formal da narrativa (que dificulta a sua síntese temática) para se estabelecer, a partir daí, as condições de possibilidade de detecção de núcleos temáticos recorrentes que, numa rede de interconexões não-concêntrica – ou dispersiva –, perspectivizam no romance uma totalização fraturada do sistema-mundo moderno e contemporâneo. No segundo capítulo a ficcionalização do século XX é apresentada em suas configurações metafísica e intra-mundana, e no capítulo final são analisadas as condições que ela impõe para a formação, dentro do "real ficcional", de rotinas e modos de vida eticamente positivos.

Palavras-chave: Thomas Pynchon; História Contemporânea; Literatura Americana; Teoria da Literatura; Pensamento Contemporâneo.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the relation between the fictionalization of Modern History and the development of an ethics of daily life in Thomas Pynchon's *Gravity's rainbow*. For the novel's interpretation, the first chapter develops a theoretical and methodological approach capable of dealing with its formal complexity (one which obscures thematic synthesis) in order to establish, thereby, the conditions of possibility of detection of recurring thematic elements, which in their turn – through a dispersive or non-concentric network of connections – puts into perspective some fractured totalization of the modern and contemporary world-systems. The second chapter presents the novel's fictionalization of the Twentieth Century in its mundane and metaphysical configurations, whereas the last chapter analyzes the conditions they settle for the formation, within the "fictional reality", of ethically positive routines and modes of life.

Keywords: Thomas Pynchon; Contemporary History; American Literature; Theory of Literature; Contemporary Thought.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DA TESE 9

1 **APRESENTAÇÃO D'*O ARCO-ÍRIS DA GRAVIDADE*** 15

1.1 **Apresentação do romance e proposição metodológica** 16

1.1.1 A remissão à totalidade como via para a atribuição de sentidos estáveis a *O arco-íris da Gravidade*..... 16

1.1.2 Aproximações de *O arco-íris da gravidade* a outras idéias de totalidade..... 23

1.1.3 A remissão à totalidade em *O arco-íris da gravidade* diante do paradigma pós-estruturalista da contingência: discussão epistemológica 25

1.1.4 Uma reflexão sobre a produção de conhecimento a partir do cotejo entre o paradigma da contingência e a ação interpretativa 30

1.1.5 Introdução ao modelo analítico proposto, mediante uma exemplificação..... 33

1.1.6 Teorização final do modelo..... 40

1.2 **Formas narrativas; fragmentos em suspensão** 43

1.2.1 Para dar intelegibilidade à dispersão..... 43

1.2.2 Experiência de leitura: o primeiro capítulo de *O arco-íris da gravidade*..... 45

1.2.3 Desdobramentos: um pouco do que são as 771 páginas seguintes..... 55

1.2.4 Os fragmentos e a contingência..... 61

1.2.5 Fechamento: pequena menção à nossa fonte de inspiração..... 68

2 **APRESENTAÇÃO DO SÉCULO XX**..... 69

2.1 **Realidade intramundana**..... 83

2.1.1 Ciência..... 83

2.1.1.1 Causalidade..... 84

2.1.1.2 Burocracia..... 95

2.1.1.3 Idéia..... 101

2.1.2 Estado..... 108

2.1.2.1 Mercado..... 109

2.1.2.2 Horror..... 115

2.1.2.3 Política..... 129

2.1.3 História..... 147

2.1.3.1 Europa 148

2.1.3.2 EUA 167

2.1.3.3 Desmedida 191

2.1.4 Sentido 194

2.1.4.1 Justificação 196

2.1.4.2 Busca..... 201

2.1.4.3 Natureza 223

2.2 **Metafísica**..... 232

3 **MODOS DE VIDA: *O ARCO-ÍRIS DA GRAVIDADE* EM 1973**..... 246

3.1 **Textualidade..**..... 255

3.1.1 Humor..... 255

3.1.2 Referencialidade..... 261

3.2 **Ética da ação política**..... 268

3.2.1 Resignação, Adaptação, Cooptação..... 268

3.2.2 Intransigência, Resistência..... 275

3.3 **Modos de vida no mundo-guerra**..... 279

3.3.1 Festas, Drogas, Insanidade..... 279

3.3.2 Amor..... 285

3.3.3 Camaradagem, Confiança..... 290

4 **EPÍLOGO (QUATRO QUESTÕES)**..... 294

4.1 **Poderia Pynchon ter uma vida pública?**.... 294

4.2 **Poderia *O arco-íris da gravidade* ter um "final"?**..... 298

4.3 **É adequado afirmar que *O arco-íris da gravidade* apresenta limitações epistêmicas?**..... 300

4.4 **Qual é a especificidade desta tese entre a fortuna crítica da obra?**..... 304

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 308

APRESENTAÇÃO

A certa altura da sua problematização da verdade simultaneamente como fundamento e conseqüência do jogo da linguagem, Ludwig Wittgenstein, recordando os feiticeiros que se acreditam capazes de produzir chuva, pergunta se, dada a existência de uma crença como essa, não seria igualmente plausível imaginar a existência de um rei que fora criado para acreditar que o mundo tivera início no exato instante do seu nascimento. E se existisse tal rei, que acreditasse ser ele mesmo a origem do universo, questiona Wittgenstein se, ao encontrar um filósofo, seria possível que esse filósofo o convencesse de que ele, rei, estava errado: pois em relação a quê ele poderia estar errado, afinal? Jamais em relação ao seu próprio "jogo da linguagem": ali, o rei detém toda a verdade cabível. O filosofo teria, então, que subtrair o rei do seu jogo da linguagem e levá-lo a um outro – e apenas assim poderia o rei acreditar que o universo era, afinal, bastante mais velho do que ele. Ocorre que, tanto para o rei quanto para todos nós – filósofos ou não –, paira no ar a indagação radical de Wittgenstein: "So is the *hypothesis* possible, that all the things around us don't exist? Would that not be like the hypothesis of our having miscalculated in all our calculations?" (WITTGENSTEIN, 1972, 9e)

Essa é uma problemática familiarmente pynchoniana. Na inexistência de um para-além do dado (compreendido pela *physis*, pelo nosso entendimento da realidade e pela nossa capacidade de imaginação), que garantisse às contingências e oscilações do dado uma concretude ôntica insofismável, pode ser que, na falta deste apoio divino, nada daquilo em que acreditamos de fato exista, o real não sendo mais que mera convenção humana. Como nenhuma convenção é plenamente consciente-de-si (pois, se o fosse, se auto-denunciaria como não-real), somos todos, desse modo, iguais ao rei de Wittgenstein, e pode ser que a nossa realidade seja o mero acaso do pensamento, o mero acaso da convenção, sem maior substancialidade do que isso: um acaso, um oposto simétrico à Criação absoluta, em que tudo seria tal como determinado pelo Criador – em que tudo seria, em si e por si, *necessário*. Esta vertigem do abismo é epistemologicamente similar à impressão deixada pela crítica ao determinismo alavancada pela teoria do caos (a que *O arco-íris da gravidade* antecede em alguns anos): "the feeling that if determinism is false then physics will have to appeal to divine intervention or blind chance." (KELLERT, 1993, 75) E não é nada gratuito

que, para defender a física desse impasse aparente, o estudioso da teoria do caos evoque exatamente o autor daquele romance: “Must the defeat [of determinism] force us into this Pynchonesque dilemma?” (KELLERT, 1993, 75)

Mas seria bem isso o que se tem em *O arco-íris da gravidade*? No nosso entender as coisas não são bem assim. Não se desenvolve nesse romance um delineamento causal da realidade a oscilar entre o acaso total e a absoluta necessidade da criação divina, mas sim uma ontologização da realidade como resultante, simultaneamente, do acaso, da criação divina, e também da agência humana: Deus, o lance de dados e as instituições intra-mundanas que compõem o sistema-mundo moderno não se dissociam na ficcionalização da realidade contemporânea desenvolvida, convulsionadamente, na obra mais consagrada de Pynchon. Mostrar então que não se trata de “A ou B”, mas sim de “A *e* B *e* C” é a estratégia que adotamos para descrevê-la (e não para “defini-la”). Diante da sua clara meta-tematização da linguagem e da interpretação sob o ângulo da arbitrariedade do signo, da impossibilidade de estabilização do sentido, e mesmo da inexistência do sentido em si (mostrando o quanto Pynchon esteve mergulhado no *linguistic turn* decisivo para a filosofia e as Humanidades, de Nietzsche à desconstrução), a nossa preocupação com a estabilização do real presente em seu romance mais célebre tem, surpreendentemente, algo de contra-intuitivo – ainda mais quando se constata a sincronia entre *O arco-íris da gravidade* e a aceleração da produção teórica que toma o *linguistic turn* como campo de referência. Nós, porém, nos distanciamos deliberadamente dessa corrente, e aqui a radicação na História da narrativa de Pynchon, a sua *construção* da História será a visada analítica empregada para apresentá-la sob o viés que nos interessa: a compreensão do Século XX de *O arco-íris da gravidade*, e o lugar ocupado pelo romance no Século – a obra em seu tempo preciso: os anos que antecedem a 1973.

Antes, porém, de analisarmos a ficcionalização da matéria histórica, empreenderemos uma reflexão teórico-metodológica que visará fundamentar o nosso modo de aproximação de *O arco-íris da gravidade*. Procuraremos explicitar exatamente aquilo que entendemos por “interpretar”, que numa formulação resumida passaria por: apresentar aquilo que acreditamos que a obra é, dentro de uma mediação metodológica epistemologicamente precisa. Nessa direção, o capítulo 1 terá como meta configurar o romance de Pynchon como objeto de estudo – como um corpo definido, codificado e

passível de ser analisado sob parâmetros de cientificidade (ou de objetividade) legitimados institucionalmente. Um romance, tal como qualquer outro fato observado analiticamente, é por si heterogêneo à formatação que lhe confere o procedimento acadêmico, mas como os Estudos Literários não dispõem de procedimentos de investigação consensuais – que permitissem dispensar a exposição meta-teórica –, julgamos necessário detalhar o procedimento analítico com que observaremos e analisaremos *O arco-íris da gravidade*. Na confecção do primeiro capítulo, esse objetivo nos levou a configurar simultaneamente, num processo de espelhamento, tanto o romance de Pynchon quanto a metodologia proposta, que existem apenas enquanto reciprocamente determinados: o romance como ali se vê é, na verdade, o produto de uma metodologia elaborada exclusivamente para ele, e que não se candidata *a priori* a uma aplicabilidade universal.

Perpassa o capítulo o entendimento de que a falta de um lastro objetivo (i.e.: institucionalmente legitimado, codificado e compartilhado) para a interpretação do texto literário impõe, em última análise, o apelo pela aceitação da plausibilidade da interpretação: se as Humanidades dificilmente dispõem daquilo que Humberto Maturana denomina "objetividade entre parênteses" – a objetividade enquanto resultado de um acordo institucional –, não acreditamos residir noutra instância retórica a potencial comunicabilidade da interpretação de um texto literário. Naturalmente, é preciso cuidado epistemológico para que a impossibilidade da objetividade "dura" não legitime o puro impressionismo: daí a necessidade do capítulo inicial.

Outra concepção que subjaz aqui é a de que a interpretação de uma obra literária não tem como não ser, em última análise, uma apresentação daquilo que o analista entende que ela é, em sua integralidade. Pode-se imaginar a interpretação como um acréscimo a um campo de pesquisa previamente em andamento, em que novos aspectos de uma obra são adicionados a um patrimônio cumulativo. Ocorre que a radicação pessoal da análise do texto literário, que deriva necessariamente da ação intelectual e afetiva de um sujeito-leitor destacado, compromete a noção de acúmulo. Acreditamos que, ao fim e ao cabo, aquilo que produzimos é a reconfiguração de um estrato que ganha uma nova existência na medida mesma em que é reconfigurado, e então lançado ao encontro de uma comunidade utópica de leitores. É por isso que esta tese pretende ser uma *apresentação* de *O arco-íris da gravidade*: por mais que isso já tenha sido feito anteriormente (por exemplo, no trabalho de

Joseph Slade publicado apenas um ano após o seu lançamento), acreditamos que um trabalho sobre uma obra literária é na verdade a sua re-produção: ao longo de uma interpretação, é toda a obra que renasce reconfigurada (em sua complexidade, a obra permite infinitas reconfigurações possíveis). A possível originalidade de um trabalho torna-se assim absoluta e ao mesmo tempo nenhuma: absolutamente original, porque é impossível não sê-lo (a cada leitura ressurge a mesma obra objetivamente renovada); em nada original, porque é o mesmo trabalho sendo mais uma vez empreendido (cada leitura é a repetição do mesmo *trabalho* da objetividade). Sob qualquer ângulo que se escolha, a objetividade – entendida como "objetividade plausível" – é a meta da qual não podemos nos distanciar: ela é um fundamento da Teoria da Literatura como disciplina acadêmica.

O segundo capítulo terá como objetivo lançar a apreciação historiográfico-ficcional do romance de Pynchon. Historiográfica, porquanto preocupada em detectar as grandes linhas que radicam a obra na sua *realidade* temporal. Ficcional, porque o estudo de uma obra literária deve saber resgatar a sua alteridade em relação ao propriamente historiográfico (mediante a barra diferenciadora da *verdade* enquanto paradigma epistemológico de validação dos conteúdos apresentados), além de apreciar a forma textual conferida à matéria não-ficcional. Enquanto o primeiro tópico receberá uma dissecação mais detida, a apreciação da textualidade – das estratégias e dos procedimentos narrativos de Pynchon – será feita *in media res*.

Essa apreciação temática do romance terá por meta revelar o modo como as disposições intra-mundana e metafísica da atualidade cegam o homem contemporâneo quanto à configuração última do real, fazendo da ignorância e da alienação a sua própria condição ontológica: nenhuma ação pode reverter esse quadro e não há utopia que nos sirva de orientação; nossos valores e crenças são condicionados pelo jogo institucional, e em nada abalam a ubiqüidade da Morte autopoiética. Mas esse cenário de catástrofe não é absoluto, e no terceiro capítulo a tragicidade dessa condição será observada sob um ângulo contraposto, que buscará encontrar os sinais de afirmatividade salpicados ao longo das mais de 700 páginas da obra: bem menos contundentes do que a sua narrativa da derrocada, os seus *índices* (mais do que propriamente narrativas) de afirmatividade, ao mesmo tempo em que são insuficientes para sugerir modos de reversão da atualidade, entretanto

potencializam a vida em meio à ordem, permitindo escapar à sua corrupção moral e à resignação política.

Resumido o corpo do trabalho, devemos fazer menção àquele que é um de seus maiores objetivos: pensar no leitor "comum" que, de ordinário, tem enormes dificuldades em ler *O arco-íris da gravidade*. Penso nos amigos e conhecidos que ou bem penaram para lê-lo, ou então simplesmente abandonaram a sua leitura, cultivando em relação ao romance um misto de frustração e repulsa. No Jay, na Elisa, na Dani, esta tese esteve pensando o tempo todo; foi com eles que ela dialogou a todo instante – querendo dizer "olha, o livro é legal, vale a pena dar-lhe uma segunda chance!" Nosso lance de dados reside aqui: na expectativa de que nosso trabalho caia nas mãos deles ou de pessoas como eles e consiga constituir aí a abertura de um caminho renovado para a recepção de *O arco-íris da gravidade*, obra que desafia qualquer facilitação possível.

* * *

Algumas pessoas foram particularmente importantes para o desenvolvimento deste trabalho, e quero registrar seus nomes aqui.

O professor Luis Alberto Brandão Santos, da Faculdade de Letras da UFMG, e a professora Virgínia de Araújo Figueiredo, do Departamento de Filosofia da mesma Universidade, foram os primeiros a lerem a versão inicial do projeto que, após múltiplas transformações, deu origem a esta tese. A eles vai o meu primeiro agradecimento.

Desde o meu primeiro contato com a UERJ, o meu orientador, o professor Luiz Costa Lima, além de ter lido o meu texto com enorme cuidado – sugerindo modificações que vieram a melhorá-lo substancialmente –, deu-me repetidas mostras de confiança e apoio para iniciativas que, com o passar do tempo, já não se restringiram à elaboração desta tese – estendendo-se à minha vida profissional como um todo, numa contribuição de contornos amplos, à qual cabe o meu segundo – e efusivo – agradecimento.

Dois colegas e amigos de Belo Horizonte estiveram particularmente presentes: os queridos Emílio Maciel e Janine Rocha. Emílio foi o primeiro leitor da versão inicial do

primeiro capítulo desta tese, e várias das suas considerações – sempre tão minuciosas e agudas – foram incorporadas na sua versão definitiva (espero apenas que as modificações não tenham ficado aquém das suas expectativas). Quanto à Janine, coube-lhe a amolação de fazer a revisão final do texto. Não saberia dizer se esse trabalho lhe trouxe alguma recompensa, mas, sem dúvida alguma, para mim trouxe grande tranqüilidade poder deixar uma tarefa tão importante aos cuidados de alguém que me inspira tanta confiança.

Na UERJ, ninguém me prestou maior amparo institucional do que a professora Carlinda Nuñez, cuja ajuda, confiança e compreensão foram inestimáveis para que o meu período como aluno transcorresse da forma mais amena possível. Os inconvenientes decorrentes de residir a mais de 400 km do meu local de estudo não foram poucos, e em muitos momentos a atuação e a presença da Carlinda foram salvadoras – pelos mesmos motivos, deixo meus agradecimentos ao professor Roberto Acízelo. As queridíssimas colegas Cristina Monteiro e Ana Paula Lobo foram as minhas "representantes" na cidade do Rio de Janeiro – acredito que esse pequeno grande favor, de valor inestimável, é um daqueles que dificilmente terei como retribuir algum dia. Por fim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação de Letras pela prestação de auxílio financeiro para a participação em dois eventos acadêmicos que tiveram forte relevância para o desenvolvimento do meu trabalho: o X Congresso Regional da Abralic (realizado na própria UERJ, em 2005) e o II SETHIL (realizado na UESB/Vitória da Conquista, em 2006).

À minha mulher, Daniela Cristina Dias Menezes, o que eu poderia dizer? A imensidade desse agradecimento fica reservada para algum pequeno momento, ou então para todos os pequenos momentos que viemos – e continuaremos – vivendo juntos. É como a rotina deve ser, afinal.

Last but not least, um agradecimento do tamanho do mundo fica reservado para a Virgínia, para a Kiki, para a Kitty, para o Roberto, para a Maria e para a D. Mara – os habitantes desta casa que dilatou a minha família para além das montanhas. Muito mais do que a casa, a comida e a roupa lavada (hospitalidade é mesmo a especialidade da Virgínia), o que esta turma fez foi trazer toda uma cidade, o Rio de Janeiro, para dentro de dois sobrenomes: Vasconcellos e Ramos. Muito depois de encerrado o trabalho que me levou tantas vezes à Rua Faro, no Jardim Botânico, essa percepção, que eu não possuía, será algo que continuarei carregando – de agora para sempre, enfim.

1 APRESENTAÇÃO D'*O ARCO-ÍRIS DA GRAVIDADE*

Esta tese tem a ambição, talvez quimérica, de trazer o "leitor comum" – essa figura tão vaga – para *O arco-íris da gravidade*. Livro "ilegível", o romance de Pynchon será objeto, nas páginas seguintes, de uma *apresentação*: de uma exposição daquilo que (entendemos que) ele é, a ser-lhe o mais fidedigna possível. Quer-se construir um duplo seu, que mostre o livro – "tal como ele é" – em sua organização formal e temática, conferindo-lhe a intelegibilidade que ele custa a encontrar perante o público em geral – o *public at large* da expressão inglesa. Conforme veremos, tal "duplo" pode ser tudo menos idêntico ao estrato original, pois a sua ambição de "apresentar o mesmo" só pode ser empreendida mediante a construção de uma matéria – a interpretação/apresentação – que em tudo difere do *outro* que ela pretende duplicar.

Da maneira como a preparamos, tal apresentação levará à metodologia que definimos para a leitura do romance, a ser aplicada nos capítulos seguintes. Discussão metodológica e apresentação do livro serão ambas a mesma coisa: uma não existe sem a outra, pois uma e outra compartilham as mesmas especificidades, ou melhor: uma metodologia pensada para a análise de uma obra literária em particular só se legitimará cientificamente à medida que provar ser uma espécie de "correlato epistemológico" da obra em questão – i.e., à medida que a metodologia de leitura de uma obra em particular conseguir absorver em si as particularidades daquela obra.

Daí que os dois subcapítulos deste primeiro capítulo sejam como que uma única e mesma coisa, porém vista sob ângulos diferentes. Num primeiro momento, teremos o debate propriamente teórico; no segundo, uma leitura mais detida do livro. Há o objetivo de produzir um efeito de redundância entre uma e outra instância, como forma de consolidar um aporte da obra que só terá fertilidade caso consiga projetar sobre ela uma luz que seja nossa, mas que ao mesmo tempo dê ao conhecedor de *O arco-íris da gravidade* um sentimento de presença do livro, ou seja: a percepção de que aquela luz, apesar de motivada por uma fonte radicalmente heterogênea à matéria focalizada, torna o livro novamente presente – quase virtualmente tangível.

Essa será a nossa ambição por toda esta tese; de saída, versaremos sobre o modo como pretendemos alcançá-la. A ele, então.

1.1 Apresentação do romance e proposição metodológica

1.1.1 A remissão à totalidade como via para a atribuição de sentidos estáveis a *O arco-íris da gravidade*

À primeira vista, *O arco-íris da gravidade* parece confirmar certo veredicto contemporâneo sobre a impossibilidade da atribuição de certeza quanto ao sentido de um texto literário. O descrédito da interpretação pelo desconstrucionismo norte-americano, que é o descrédito da possibilidade da atribuição de um significado unívoco (ou estável) a uma textualidade cuja especificidade seria antes colocar em conflito – e, daí, em suspensão – os significados nela mesma dispostos, teria aparentemente, no romance de Pynchon, um objeto paradigmático. O que não é, a rigor, nenhum absurdo; de fato, uma dispersão dos pontos de apoio, uma dissolução do chão sob os pés do leitor tal como nele se vê justificam a sua notória comparação ao *Ulisses* de James Joyce, obra com a qual *O arco-íris da gravidade* compartilha a característica de produzir um leitor quase cego, privado de inúmeras maneiras da clareza diegética a que fora habituado pela forma-romance tal como ela se consagrou no século XIX e que ainda hoje determina os horizontes de expectativa comuns. Parece, assim, natural aplicar-se a ele uma das formulações com as quais Silvina Rodrigues Lopes pretende sintetizar a concepção desconstrucionista da produção de sentido no texto literário, na qual se lê que:

> O processo de significação torna-se ilimitado, na falta de um centro ou de um fundamento que pare o jogo das substituições. Através destas, é sempre algo que se acrescenta como um suplemento que vem suprir uma falha original. A noção de suplementaridade arruina assim qualquer possibilidade de pensar o texto como um círculo fechado, sendo o pôr em causa da noção totalizante de estrutura um dos movimentos decisivos do desconstrucionismo [...]. (LOPES, 1994, 306)

Essa síntese apresenta um "ar de família" notável com *O arco-íris da gravidade*, livro que desconstrói por si mesmo as interpretações-estabilizações que poderia receber – com a sua sátira e crítica explícitas às noções-padrão de unidade e organicidade da narrativa literária –, empurrando-as de antemão ao limbo da "suplementaridade" (termo que define a

interpretação como um acréscimo forçado de sentido a uma matéria que, tomada em sua imanência, faria recusá-lo). Esse afastamento irônico, essa "consciência-de-si" como linguagem fazem ademais filiar *O arco-íris da gravidade* àquilo que podemos caracterizar como o "tipo ideal" da obra de arte modernista, cujos fundamentos teóricos – cuja concepção de obra de arte – são bastante afins àqueles que o desconstrucionismo projeta sobre o texto literário, ou melhor: são fundamentos teóricos que legitimaram a transformação da "abertura semântica" em paradigma analítico:

> – [The work] is self-referential, self-conscious, frequently ironic, ambiguous, and rigorously experimental.
> – It is the expression of a purely individual consciousness rather than of a Zeitgeist or a collective state of mind.
> [...]
> – Modernist literature since Flaubert is a persistent exploration of and encounter with language. Modernist painting since Manet is an equally persistent elaboration of the medium itself.
> – The major premise of the modernist art work is the rejection of all classical systems of representation, the effacement of "content", the erasure of subjectivity and authorial voice, the repudiation of likeness and verisimilitude, the exorcism of any demand of realism of whatever kind. (HUYSSEN, 1986, 53-4)

O leitor do romance de Pynchon saberá compreender facilmente a sua adequação a essa concepção de obra (que talvez não resista a um enfrentamento pormenorizado da narrativa, mas que se impõe numa observação mais distanciada). Tal é o "ar de família" entre um e outra que os estilemas acima como que alocam *O arco-íris da gravidade* no cânone modernista, o que indiretamente reforça ainda mais a pertinência do diálogo com a descontrução: como o mesmo Andreas Huyssen observará, no que se refere às suas concepções de literatura, a desconstrução está mais próxima do modernismo (e das vanguardas) do que do pós-modernismo (cf. HUYSSEN, 1986). Incluído na tradição modernista, o romance de Pynchon estaria lançado num circuito reiterativo com as teorias da literatura que a tomam como paradigma – teorias como a desconstrução, que fazem de certa interpretação da linguagem artística modernista (aquela que proclama a sua auto-referencialidade) o fundamento para a leitura da obra literária.

Essa via ilumina *O arco-íris da gravidade* como fato literário, permitindo mesmo detectar a auto-referencialidade como parte da intenção autoral de Pynchon. Ela fica evidente numa frase como esta, que abre um dos capítulos do romance: "Vocês devem estar

querendo causa e efeito. Tudo bem" (PYNCHON, 1998, 685), frase que escancara a consciência-de-si como linguagem dedicada a antagonizar as expectativas-padrão do leitor quanto à forma romanesca, repetindo o ato joyceano. Se com isso está firmado o "lugar estilístico" de *O arco-íris da gravidade* na linhagem literária moderna, uma análise daquele romance orientada para a sua experimentação da linguagem – em parte uma análise "nos termos por ele mesmo previstos" – faria desaparecer, contudo, uma das suas características decisivas, que é fortemente contrária à indeterminação do sentido prevista por uma concepção prioritariamente auto-referencial da linguagem literária: a obsessão de *O arco-íris da gravidade* com a remissão à totalidade.

O problema não se resumiria às conhecidas limitações da crítica literária que advoga a impossibilidade do "fechamento do sentido", que foram bem apontadas por Hohmann ao tomar por alvo o célebre texto de McHale sobre o romance de Pynchon, "Modernist reading, Post-modernist text". Como proposição "positiva" – se é que se pode caracterizá-la assim – a postura de McHale se resumiria no seguinte:

> McHale argues that *Gravity's rainbow* is structured in a way that will thwart every form of reconstruction, including that proper to Modernist texts, since it destabilizes "novelistic ontology", an element on which readers generally found their points of view. […] According to McHale, the narrator in *Gravity's rainbow* is not only out to disorientate the reader of pre-Modernist texts but also those conditioned to Modernist ones, since [he] does not allow the reconstruction of a " 'real' situation in which the contents of one mind are accessible to another" Reading *Gravity's rainbow*, then, simply becomes an exercise in what Keats called "Negative capability", the state of "being in uncertainties, mysteries, doubts without any irritable reaching after fact & reason […]." (HOHMANN, 1986, 4)

Em sintonia com a leitura-padrão disseminada pela desconstrução, a intenção do texto de Pynchon, com a sua exploração programática da ambigüidade, seria a de promover uma reeducação do leitor, que ou se libertaria das suas expectativas-padrão, ou então não conseguiria ler a obra. Esse é o limite (já "clássico") não apenas da desconstrução, mas de todas as estéticas de filiação vanguardista:

> how can a subversion of the narrative succeed without being itself internally organized in certain ways? In other words, how could *Gravity's rainbow* break rules without stating them implicitly? This is, indeed, one of the major paradoxes in which post-Modernist aesthetics is caught. (HOHMANN, 1986, 5)

Apenas por si mesmas essas limitações já mitigariam o nosso interesse pelo debate pós-modernista. Vimos, porém, que elas não representam ainda todas as limitações decorrentes da associação não-problematizada de *O arco-íris da gravidade* ao pós-modernismo: como dissemos, as remissões à totalidade empreendidas pelo romance são o outro fator decisivo. O ano da sua publicação (1973) colaborou de imediato para reforçá-lo como pós-moderno, ao projetá-lo numa ambiência intelectual prestes a ser dominada pela interseção entre desconstrução e pós-modernismo (que por sua contemporaneidade são freqüentemente inter-relacionados). De fato, algumas de suas características justificam essa impressão, pois "it was only in the 1970s that artists increasingly drew on popular or mass cultural forms and genres, overlaying them with modernist and/or avantgardist strategies […]. The possibilities for experimental meshing and mixing of mass culture and modernism […] produced some of the most successful and ambitious art and literature of the 1970s" (HUYSSEN, 1986, 197-8). É certo que a sua mistura orgiástica – rabelaisiana – do caldo cultural popular aos paradigmas artísticos eruditos insere *O arco-íris da gravidade* confortavelmente nesta panorâmica. Isso, porém, não impede que, fora da investigação estilística, a preocupação com a cisão epistemológica entre modernidade e pós-modernidade nos permita discernir o caráter agonístico do pós-modernismo de Pynchon – a relação complexa que se deve estabelecer entre a sua obra e aquele rótulo, colocando em dúvida o rendimento analítico da sua atribuição ao romance diante das manifestações, em *O arco-íris da gravidade*, de uma nova episteme, cujo reconhecimento ficaria imediatamente limitado caso o associássemos a um termo (o "pós-modernismo") já tão carregado de conotações.

Quando falarmos, assim, das remissões à totalidade operadas no romance de Pynchon, mais do que numa exegese temática estaremos pensando na sua aproximação com aquilo que, malgrado a fluidez do termo, poderíamos denominar como o "estar-no-mundo" de 1973. Não é o pós-moderno como estilo que nos interessa, mas as condições temporais (políticas e epistemológicas) da produção da arte e do pensamento que, características da cultura ocidental a partir dos anos 60/70, foram em bloco denominadas de pós-modernas. O solo concreto originador dessas condições nos é apontado novamente por Huyssen:

> The Western industrialized countries are currently experiencing a fundamental cultural and political identity crisis. The 1970s' search for roots, for history and traditions, was an

> inevitable and in many ways productive off-shoot of this crisis; […] we are confronted with a multi-faceted and diverse search for the past (often for an alternative past) which, in many of its more radical manifestations, questions the fundamental orientation of western societies toward future growth and toward unlimited progress. (HUYSSEN, 1986, 171)

A questão que então se colocava – ainda hoje não definitivamente arrematada – concernia à ruptura com os padrões de percepção e experiência do tempo motivados pela noção de progresso. Essa ruptura modificará aos poucos a percepção que terão de si a literatura, a arte e a intelectualidade ocidentais, bem como a política e a economia, produzindo uma profunda sensação de crise. Mas em 1973 tal processo era ainda embrionário, e as teorizações sobre aquele (o nosso) estado-de-coisas estavam ainda por ganhar fôlego. O que já se entrevia com nitidez era o fracasso do utopismo dos anos 60, arrasado por uma reação (emblematizada, nos EUA, por Nixon) que produzira, no pensamento de oposição, um momento de indefinição e paralisia: ao mesmo tempo em que as disposições do inimigo pareciam revalidar a interpretações do *status quo* herdadas do pensamento revolucionário, subitamente tornara-se problemático sintetizar uma proposição concretamente viável para a melhoria da atualidade. O pensamento da época imediatamente pós-utópica perdeu – desde então até os nossos dias – o "controle do tempo" (a luta atual motivada pela remissão a um futuro necessariamente melhor) que dotara as utopias da capacidade de disseminar otimismo, e lhes conferira um forte poder de organização coletiva. Em Pynchon, a ficcionalização do passado e do presente do mundo ocidental (o mundo conforme determinado pela ação ocidental sobre ele) aponta para um presente alargado, em que a projeção do futuro está nublada pela impossibilidade de superação dos problemas presentes. Esta era, afinal, uma percepção generalizada:

> By the mid-1970s, certain basic assumptions of the preceding decade had either vanished or been transformed. The sense of a "futurist revolt" was gone. The iconoclastic gestures of the pop, rock, and sex avant-gardes seemed exhausted since their increasingly commercialized circulation had deprived them of their avantgardist status. The earlier optimism about technology, media and popular culture had given way to more sober and critical assessments: television as pollution rather than panacea. In the years of Watergate and the drawn-out agony of the Vietnam war, of the oil-shock and the dire predictions of the Club of Rome, it was indeed difficult to maintain the confidence and exuberance of the 1960s. Counter-culture, New Left and anti-war movement were ever more frequently denounced as infantilic aberrations of American history. It was easy to see that the 1960s were over. (HUYSSEN, 1986, 196)

Num quadro como esse e numa obra tão imersa no presente (toda a obra de Pynchon pode ser lida como um longo esforço de interação e pertencimento ao seu presente histórico), as remissões de *O arco-íris da gravidade* à totalidade – que correspondem a apresentações da História Moderna, que em seus rebatimentos na realidade contemporânea constroem uma espécie de genealogia do presente –, a magnitude do panorama histórico destarte construído encontravam seu fundamento na realidade ordinária, quase prosaica, da ausência de opções que prometessem re- ou subverter a insuficiência do presente: as grandes panorâmicas históricas de Pynchon são a contraface de uma (então inexistente ou inimaginável) ética da vida cotidiana capaz de se contrapor às grandes estruturas de dominação ou controle.

O fato, porém, de que estejamos a falar de "estruturas de controle" revela a permanência, em Pynchon, de uma hermenêutica da sociedade bastante consolidada; basta pensarmos no George Orwell de *1984*, ou no trabalho de Adorno e Horkheimer. A presença da totalidade assume assim o seu caráter ambíguo, em que certas noções políticas já consagradas (e que podem, por enquanto, ser resumidas na concepção de "mundo administrado") eram novamente revolvidas num ambiente intelectual que atravessava uma renovação epistemológica ampla, que iria desembocar na crítica contemporânea às "grandes narrativas" (Lyotard) – narrativas como aquelas que pretendiam revelar a organização geoeconômica e política do planeta, como era o caso do marxismo (militante ou não). É certo que a tarefa de construção de "grandes narrativas" não terá, em Pynchon, a confiança (criticada por Lyotard) em sua própria capacidade de circunscrever integralmente a realidade objetivada: se Huyssen caracteriza a "1970s' search for roots, for history and traditions" como resultado de uma perda de referências sólidas para a ação no presente, então a obsessão de Pynchon com a construção de um grande panorama da História Ocidental não pode partir de um horizonte seguro; pelo contrário, é na falta de solidez que ela é feita – mas nem por isso deixará de ser feita. Em *O arco-íris da gravidade*, as "grandes narrativas" farão visualizar um mundo que passara a rejeitar a exegese que dele se fazia mediante os paradigmas de pensamento (científicos, artísticos, políticos) herdados do século XIX e mediante os termos do concerto político-institucional implantado no segundo pós-guerra, termos que eram, em si, "grandes narrativas", tais como aquela(s) embutida(s) na polaridade entre "comunismo" e "capitalismo". Termos como esses faziam das "grandes

narrativas" construções cômodas, quase naturais, a sua subtração (no círculo estrito do pensamento intelectual de ponta) produzindo uma sensação da "falta de chão" quanto à orientação na realidade, uma vez que as referências hermenêuticas consolidadas tiveram a sua "concretude" transformada em ingenuidade: basta pensar no impacto da "primavera de Praga" sobre a confiança que setores da esquerda haviam nutrido no comunismo como sistema "libertador", já-disponível à implementação na atualidade.

Mitigadas as crenças, a dispersão assumirá o seu lugar; lembremo-nos aqui da proposição de Hans Ulrich Gumbrecht da "destotalização" como característica-síntese da episteme pós-moderna:

> O conceito de destotalização, e aqui penso no Jean-François Lyotard de *A condição pós-moderna*, explicita a atual impossibilidade de sustentar afirmações filosóficas ou conceituais de caráter universal. Todos conhecem a polêmica de Lyotard contra *les grands récits*. Já não podemos construir mitologias, filosofias que pretendam abranger toda a humanidade. Nesta perspectiva se inspira a crítica a conceitos como o "razão humana" ou o de "natureza humana". [...] Em suma, o conceito de destotalização descreve (e se inscreve em) um esteticismo incipiente no que respeito às grandes abstrações. (GUMBRECHT, 1998, 138)

Neste ponto, *O arco-íris da gravidade* se revela um caso peculiar, pois mantém a prática do *grand récit* numa forma romanesca em nada semelhante à narrativa historiográfica, rompendo com a associação entre a remissão à totalidade histórica pela narrativa romanesca e a absorção, por essa narrativa, da narrativa historiográfica como *métron* formal. Herdada do século XIX, essa simbiose está presente, por exemplo, no romance realista, em sua vontade de sintetizar literariamente a totalidade sócio-histórica (como nas caracterizações do "Brasil" ou da "realidade brasileira" em Jorge Amado). O distanciamento do padrão realista e a dispersão formal quase caótica de *O arco-íris da gravidade* abrigam, entretanto, a apresentação de uma totalidade que não é nada menos que a configuração dos modos de autogestão e autoprodução das instituições política, econômica, científica, burocrática e militar dos países centrais, aliada a apresentações (quase teorizações) dos modos (modernos) de estruturação dessas instituições em seus intercâmbios permanentes, e também a apresentações (a pura incorporação e exposição do dado histórico na matéria ficcional) ou a ficcionalizações de fatos históricos relativos à disseminação da ação branca (européia e norte-americana) pelo mundo nos séculos

recentes, também, mais uma vez, através da sua mediação com o panorama institucional supracitado. O que, em suma, corresponde à própria História Moderna, entendida como "sistema-mundo". A "destotalização", que Gumbrecht pretende estender ao conjunto da produção contemporânea, se vê subitamente negada num exemplo concreto – mas se vê também subitamente revalidada se entendermos que a "totalização", em *O arco-íris da gravidade*, é, na verdade, uma pesquisa em busca da possibilidade da totalização, que desemboca na sua impossibilidade, ou melhor: na sua possibilidade apenas mediante uma pletora de mediações que roubam da totalidade as suas aspirações à unicidade. Para que pudéssemos detectar esta agonística, lançamos mão de uma breve discussão sobre a pós-modernidade do romance de Pynchon, em si bem menos importante do que o delineamento das tensões político-epistemológicas que o atravessam, e que serão objeto de atenção ao longo de toda esta tese. Aquela agonística acaba por deslocar a sua pós-modernidade, por apontar a permanência, nela, de concepções (totalizantes) da realidade não exatamente pós-modernas. *O arco-íris da gravidade* leva tais concepções aos seus limites máximos, para fazê-las cair por terra – confirmando ambigüamente a posição de Lyotard, para quem, no entender de Luiz Costa Lima, "a pós-modernidade tem sim um vínculo com a modernidade de que é uma fase, mas vínculo que *deve* eliminar o traço nostálgico naquela atuante, liberando-a da busca de recuperar uma unidade perdida" (COSTA LIMA, 1991, 122). Sem advogarmos o traço normativo – o "deve" – detectado em Lyotard por Luiz Costa Lima, percebe-se em Pynchon a nostalgia da unidade, que é, porém, apresentada como impossível.

1.1.2. Aproximações de *O arco-íris da gravidade* a outras idéias de totalidade

Para que a unidade se mostre impossível, é preciso que ela seja perspectivizada. Pynchon o fará, por exemplo, através da projeção de idéias de ordem que jamais se sustentam (revelando a sua ficcionalidade e a sua substancialidade apenas funcional). Para a tarefa que assumimos de interpretar o seu texto, é sugestivo aproximá-lo de teorias ordenadoras da realidade, a que ele decerto não deverá obedecer, mas com as quais ele possa estabelecer um diálogo que fertilize a nossa leitura. Foi com essa intenção que, num parágrafo anterior, aproximamos a ficcionalização (a perspectivização) pynchoniana da História Moderna ao conceito de "sistema-mundo", tomado do historiador Immanuel

Wallerstein. Vale recorrer a uma definição sintética que o seu autor lhe deu, lembrando que se trata de um recorte histórico-econômico-geográfico a servir como unidade para o estudo das relações entre as suas partes componentes (países, governos, grandes blocos comerciais, etc.):

> A world-system is not the system of *the* world, but a system *that is* a world and that can be, most often has been, located in an area less than the entire globe. World-system analysis argues that the unities of social reality within which we operate, whose rules constrain us, are for the most part such world-systems [...] there have been thus far only two varieties of world-systems: world-economies and world-empires. A world-empire (such as the Roman Empire, Han China) is a large bureaucratic structure with a single political center and an axial division of labor, but multiple centers. A world-economy is a large axial division of labor with multiple political centers and multiple cultures. (WALLERSTEIN, 2004a, 98-9)

Há, em *O arco-íris da gravidade*, uma construção ficcional do sistema-mundo a que pertencemos. Não estamos com isso a tratá-lo como historiografia, mas sim incorporando uma proposição historiográfica que pode iluminar as grandes narrativas que o perpassam. A própria "world-systems analysis is indeed a grand narrative" (WALLERSTEIN, 2004a, 21) e, se um sistema-mundo determina as "unities of social reality within which we operate", então num romance o sistema-mundo ficcionalizado tematizará certos aspectos dos modos de vida disponíveis no seu tempo histórico contemporâneo (no nosso caso, em 1973). É isso o que subjaz à nossa intuição de que *O arco-íris da gravidade* é mais semelhante a *O homem sem qualidades* do que ao *Ulisses*, pela espécie de panorama da realidade contemporânea que o livro de Musil expõe, tão fragmentariamente como mais tarde se verá em Pynchon (não são ambos duas obras inacabadas – uma de fato, e a outra virtualmente?), com as suas – necessariamente frustradas – tentativas de síntese crítica dos seus presentes históricos.

A "destotalização", portanto, se é um fato estilístico do romance em questão, não impede, entretanto, a concretização do movimento contraposto. Aproximar *O arco-íris da gravidade* de *O homem sem qualidades* pelo tópico da remissão à totalidade traz como corolário tornar atual a teorização lukacsiana do romance como epopéia moderna, "a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (LUKÁCS, 2000, 55). Não se trata de corroborar a

concepção do romance como totalidade orgânica – ainda nítida em Lukács –, mas de atinar para a relação entre a realidade dos personagens e a configuração do mundo que determina as suas especificidades dessa realidade dentro da forma-romance. Isso não serve como índice para a leitura de todo e qualquer romance, mas em Musil e em Pynchon é possível apontar a totalidade da realidade contemporânea como uma instância que co-determina as tensões que conformam as disposições e ações das personagens, em que "o romance procura descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida" (LUKÁCS, 2000, 60) – frase que é feliz ao apontar o caráter de construto daquela totalidade (pois ela não é um dado prévio tomado e estetizado pelo romancista, e sim a tentativa de configuração de uma estrutura invisível, porém perceptível), ao mesmo tempo em que descortina a teoria lucaksiana da forma romanesca, à qual, dadas as suas pretensões à *explicação* da forma em função da matéria social, não pretendemos dar prosseguimento. Pelo contrário, uma vez anunciada a nossa aceitação (exclusivamente para o estudo de *O arco-íris da gravidade*) do romance como uma projeção de uma condição universal sobre modos de vida (contingentes) tematizados ficcionalmente, é preciso tratar dos obstáculos que o texto de Pynchon impõe a essa teorização – colocando Lukács em xeque, ainda que não para negá-lo integralmente.

1.1.3 A remissão à totalidade em *O arco-íris da gravidade* diante do paradigma pós-estruturalista da contingência: discussão epistemológica

Tem um caráter paradoxal a remissão à totalidade de *O arco-íris da gravidade*. Voltamos aqui à discussão sobre as relações entre carga semântica e matéria textual na obra literária: essa remissão é paradoxal por ser empreendida por uma narrativa marcada pela afirmação do contingente, que, por sua vez, problematiza as condições de possibilidade de projeção do universal.

Numa primeira definição aproximativa, entendemos por contingente todo fato que, presente num texto literário, não tem como ser incorporado nalguma interpretação de pretensões universalizantes, ou seja: nalguma interpretação que procure prover o texto de um sentido que o represente em sua integralidade. O paradoxo parece assumir aqui a sua estrutura clássica: o contingente e o universal como fatores interdependentes numa mesma equação eliminam a auto-suficiência de qualquer solução que se lhe dê. Definir, porém, o

paradoxo como um desestabilizador radical e insuperável do sentido (no nosso caso: a coexistência da universalidade e da contingência como uma relação em que ambos os termos se inviabilizam reciprocamente) é uma tomada de decisão quanto à legibilidade da narrativa literária da qual não compartilhamos: pelo contrário, é possível pensar a totalidade e a contingência, em *O arco-íris da gravidade*, como instâncias que ora se iluminam reciprocamente ora se afastam.

Por nos permitir uma aproximação mais concreta com o texto pynchoniano – tanto formal quanto semanticamente –, pensar o fenômeno do aleatório será importante para a construção do modelo instrumental (analítico e metodológico) que pretendemos propor para a sua leitura. O paradigma (pós-estruturalista) da contingência, na sua incorporação pelos Estudos Literários (que conhecemos através do que foi apresentado pelo germanista norte-americano David Wellbery), funciona como uma crítica epistemológica à narratologia tradicional. O problema da objetividade do conhecimento acompanha as Humanidades desde que passamos a entendê-lo como determinado, em alguma medida, pela ação do sujeito-observador, constatação que teve um impacto dramático desde as primeiras recepções da *Crítica da razão pura*. As dificuldades concernentes à pluralidade de perspectivas factíveis do mesmo objeto e à indeterminabilidade última dos conceitos da razão foram o que legitimou, no século XIX, a incorporação horizontal da narrativa como técnica adequada para a produção do conhecimento (consagrada na historiografia, mas também na ciência – com Darwin – e na filosofia – com a *Fenomenologia do Espírito*, mas também presente em produções tão díspares como *A educação estética do homem* e *O nascimento da tragédia*, em que a produção conceitual é uma história da cultura). Diante da continuidade dessa prática, o paradigma pós-estruturalista da contingência vem denunciar o equilíbrio conferido pela narrativa às aporias do conhecimento (necessariamente subjetivo) como uma deformação de um real marcado pela descontinuidade, e para o qual as categorias da causalidade, da necessidade e da unidade forneceriam um acesso inadequado: entre outras coisas, a crítica recai sobre a impossibilidade de a narrativa evitar a presença atuante de um sujeito que, na condição de intérprete, privatiza o real. Em direção contrária, o novo paradigma propõe uma relação com os objetos do conhecimento oposta às da narratologia tradicional e da hermenêutica, que fuja ao “autoritarismo” inerente à prática da

interpretação. Alertando para a presença da contingência em correntes teóricas anteriores, Wellbery caracteriza assim a novidade da versão pós-estruturalista:

> [...] o conceito de contingência [...] desempenha um papel importante [...] [na] teoria clássica da linguagem. O fato de eu *selecionar* este ou aquele traço característico para exprimir esta ou aquela significação [...] pressupõe que eu poderia ter escolhido um traço diferente e ter realizado uma outra ação. [...] Contanto que a significação seja *funcional*, ela também é contingente. Contingência, em um sentido limitado, não é outra coisa senão funcionalidade contínua de enunciações semióticas e, portanto, a possibilidade constante de teorizar estas enunciações [...]; e é exatamente isso, a funcionalidade contínua, que é questionado pelas variantes teóricas do pós-estruturalismo [...]. (WELLBERY, 1998, 65)

O pós-estruturalismo critica a circunscrição do real a modelos interpretativos que eliminam a diferença – eliminam tudo aquilo que não é previsto pelo próprio modelo. Incorporar a contingência sob o viés da "funcionalização" implica alocá-la no domínio do inteligível (o que, para a narratologia, corresponde a transformá-la em "enunciações"). Num plano exclusivamente funcional, uma formulação específica equivale hipoteticamente a qualquer outra que pudesse desempenhar, ali, a mesma função que lhe é atribuída pela teoria, o que significa abafar a contingência em sua especificidade ontológica. Ela passaria a meramente "significar" algo, numa simplificação do real que faz da alteridade um enunciado passível de ser operacionalizado (ou "domesticado"). A crítica à narrativa como forma de conhecimento recai, portanto, sobre a sua harmonização do real pela seleção da matéria formalmente adequada a modelos lógicos e cronológicos, pautados pelos princípios da unidade (da ação) e da explicação causal, eliminando a dissonância. Critica-se aí um certo *métron* da racionalidade, amplamente institucionalizado, que impõe a sua própria forma à alteridade – definida por Wellbery como incognoscível, numa ética da alteridade pautada pelo distanciamento respeitoso em relação ao outro. O fator a perturbar o avanço irrestrito dos padrões de conhecimento predisponíveis é o acaso – elemento discreto que não se deixa absorver pelo contínuo, denunciando a sua artificialidade:

> [o pós-estruturalismo] radicaliza o conceito de contingência [...] superando seus limites pelo conceito do *acaso*, [que] designa [...] a tematização de um momento aleatório [que] inviabiliza a funcionalidade postulada e assim relativiza a possibilidade de teorização. [...] o termo do acaso implica pelos menos duas coisas: em primeiro lugar, acontece algo que não pode ser deduzido, nem previsto e nem anunciado pelo sistema correspondente, seja este um sistema de ordenação ou de um sujeito que age conforme os fins. Em segundo lugar, o

> término implica a singularidade daquilo que aconteceu, ou seja, o que acontece não se consome em uma função repetida. O pós-estruturalismo tenta pensar a interrupção da conformidade a regras no acaso do acontecimento singular, isto é, a inviabilização da funcionalidade. (WELLBERY, 1998, 65-6)

O paradigma da contingência coloca-se como uma *denúncia* do acaso, sem a qual o pensamento seria incapaz de tematizá-lo – por ser incapaz de vê-lo. O acaso é incognoscível; é constitutivo do "campo investigado", mas "não pode ser entendido como objeto de uma apresentação", pois é "uma exterioridade indisponível" à qual é "exposto" um "sujeito pensado como algo finito" (WELLBERY, 1998, 67). Donde deriva que ele escapa às predisposições do pensamento, e só será objetivado, no caso da narrativa, se ela vier a se formar no próprio processo de objetivação (e não mediante um modelo prévio). Sobre o sujeito cognoscente, Wellbery comenta que, em seus enunciados, "... a possibilidade de que [lhe] escapem os índices que sustentam [sua] própria mensagem comunicativa revela-se constitutiva para qualquer expressão e assim para toda a esfera das significações" (WELLBERY, 1998, 68). Se assim é, então qualquer estabilização do sentido, além de violentar a alteridade, ignora a falta de domínio do sujeito sobre a sua própria produção semântica, colocando a hermenêutica em xeque:

> [...] se pensarmos o excesso, que rompe o código, a partir do conceito de contingência, então [...] a contingência designa um não-sentido que opera na emergência do sentido sem que pudesse ser jamais transferido para este. Opomos [a] Gadamer a seguinte frase de Hans-Jost Frey: "Se você compreende o outro, é porque você nunca o encontrou" (WELLBERY, 1998, 70-1).

A hermenêutica é inviabilizada pela co-presença do sentido e do não-sentido tanto nas produções do sujeito cognoscente quanto na matéria estudada (que não pode ser circunscrita pela categoria do sentido), o que vem romper com a temporalidade tradicional da narrativa, ordinariamente regida por uma "circularidade lógica [que] não é outra coisa senão uma economia que mostra a tudo que acontece no decorrer da narração o seu lugar previamente determinado, organizando assim o tempo narrativo a partir do ponto de vista atemporal da previsão e do retrospecto. [...] A narratologia é a vulgarização da experiência" (WELLBERY, 1998, 71). Daí que uma narratologia renovada deva prever a ordenação não-circular do tempo: se Darwin é considerado por Wellbery um precursor do paradigma da

contingência é porque a teoria da evolução agrega o acaso ao tempo da narrativa, agora marcando pela arritmia. No campo científico, uma tal "chrono-lógica" faz com que o saber narrativo seja inadequado à previsão e não-determinista na retrospecção (um fato narrado nunca é causado pelo contínuo das condições, mas pela intromissão de eventos irrepetíveis que vêm romper a continuidade). Se algo que aconteceu sob certas condições não necessariamente se repetirá sob condições iguais, cada narrativa vive na sua própria singularidade, e a teoria da evolução produz um saber narrativo cronologicamente flexível, porquanto submetido à singularidade da matéria estudada (pois o acaso impõe sua própria noção de necessidade: necessário é o que aconteceu, e não o que "deveria inevitavelmente acontecer"):

> O modelo tradicional do narrativo é [...] a eliminação do acaso. Reintroduzir o acaso na narratologia [...] significaria romper a circularidade em que se move a definição de ação e abrir o narrativo para seu outro: a dimensão do acaso que surge de repente. [...] uma teoria não-circular do narrativo (todavia não autônoma, impura) precisaria pôr em contato a dimensão das funções narratológicas e sua chrono-lógica com [...] a não-ordem, a anacronia da contingência que invialibiza aquela. (WELLBERY, 1998, 71-2)

Que impacto terão todas essas críticas sobre a nossa decisão de interpretar *O arco-íris da gravidade*, quando viemos de defender a elaboração de "grandes narrativas" (a remissão à totalidade) como um de seus elementos constituintes, e ao mesmo tempo nos predispusemos a afirmar a exploração (como "intencionalidade autoral") do contingente como um dos seus traços mais decisivos? Levará a nossa aceitação do paradigma da contingência a uma adesão à crítica à interpretação, ou será possível incorporar uma coisa à outra?

1.1.4 Uma reflexão sobre a produção de conhecimento a partir do cotejo entre o paradigma da contingência e a ação interpretativa

O paradigma da contingência é importante para o estudo de *O arco-íris da gravidade*, mas não nos impede de interpretá-lo. Nele, a presença do contingente – elemento aleatório a desestabilizar o contínuo – é tal que seguir Wellbery de forma ortodoxa implicaria abandonar o que dissemos sobre as suas remissões à totalidade: pois se é impossível estabilizar um sentido do texto (em sua imanência), como seria possível objetivar, a partir do texto, um sentido para o *mundo*? Mas não é este o caso – e seria mesmo tão dramático o desafio lançado à interpretação pela notação da contingência? Acreditamos que não. É possível imaginar formas de contemplar um e outro, num modelo analítico que coteje a co-presença do acaso e de fragmentos passíveis de serem sintetizados num plano "geral": se não por outra razão, no mínimo porque este desafio é idêntico àquele vivenciado atualmente também pelas ciências "duras", o que o torna em larga escala definidor dos dilemas epistemológicos contemporâneos. Um físico como Marcelo Gleiser chega literalmente a propor, diante dos impasses da física teórica contemporânea, a idéia de que a ciência seja uma narrativa:

> What if we look at science as a narrative, a description of the world that has limitations based on its structure? The constants of nature are the letters of the alphabet, the laws of nature the grammar rules, and we build these descriptions through the guiding hand of the so-called scientific method. Period. [...] It doesn't make science weaker. Only more human. (GLEISER, 2007, 128-9)

Sob esse ângulo, a dramaticidade – o "abismo trágico" colocado entre o observador e a alteridade, a deslegitimação da interpretação em função da participação do intérprete na objetivação da matéria interpretada, o afastamento radical da linearidade e da ordem – com que Wellbery coloca o problema pode ser matizada pela maior tranqüilidade com que pesquisadores de outros campos do saber têm-no abordado.

Toda a posição de Wellbery visa à sugestão de um modelo mais fidedigno de realidade – tanto de uma concepção mais forte do real quanto dos nossos modos possíveis de acesso a ele. Não se trata de uma suspensão *tout court* da noção de real – da existência de uma realidade bem ou mal discernível –, pois nesse caso o ataque à soberania do sujeito-intérprete (propalada pela hermenêutica) seria ocioso: se não houvesse algo como uma

realidade mais ou menos discernível, qual seria o interesse de denunciar a influência do observador na construção do dado? É, portanto, como modelo de realidade que o paradigma da contingência deve ser lido, e é como tal que a sua radicalidade (ainda que não a sua importância) se esvanece, diante de uma reflexão mais contida sobre as condições contemporâneas de produção do saber – como a que nos oferece novamente Wallerstein, para quem os problemas atuais são os seguintes:

> 1) Assuming that the universe is both real and eternally changing, how is it possible to perceive any more general reality than someone's irreproducible photographic snapshot of some momentary part of it? And yet, if one cannot do this to some reasonable degree, what is the point of any kind of scholarly activity?
> 2) How can we measure the impact of the perceiver on the perception, the measurer on the measurement? […]
> 3) Given that all comparisons deal with similarities and differences, what plausible criteria can we establish for deciding on similarities and differences, given that similarities are based on definitions that exclude and that differences are endless?
> 4) Given that we seem to be endlessly finding smaller entities and larger entities in the universe, and given the seamlessness of the universe as context for everything that occurs, what are the meaningful units of analysis that plausibly will aid our comprehension of the universe and its parts? (WALLERSTEIN, 2004b, 26-7)

Todo um rol de pressuposições subjaz a essas constatações. A primeira indagação afirma a não-estabilidade do real, a sua permanente mudança – concepção inicialmente decorrente dos problemas colocados pela microfísica à física newtoniana –; a segunda, a inevitável participação do observador na composição do quadro observado; a terceira expõe o perigo de arbitrariedade relativo ao ajuizamento de semelhanças e diferenças; a última desvela a atribuição de hierarquizações aos elementos componentes do quadro observado como um ato de decisão do observador. Tudo isso corrobora a posição de Wellbery, à medida que é também uma crítica a um paradigma científico estabilizador – aquele derivado da física newtoniana. Incorporadas, porém, às Humanidades, essas questões não trazem, para Wallerstein, a mesma ordem de impedimentos que parecem trazer para Wellbery. A interpretação, por exemplo, não é inadequada (lembremos que Wallerstein é um historiador e cientista social, e, portanto, submisso às mesmas condições epistemológicas da narratologia); muito pelo contrário, é constatada a sua extensão a todo o campo do saber, incluindo aí as ciências "duras" – que aparecem contrariadas na sua histórica pretensão à objetividade: "The recognition that 'value' intrudes everywhere in

science does not negate the concept that there is a real world whose reality is knowable. It only reveals the inescapable context for this scientific quest." (WALLERSTEIN, 2004b, 121) O "contexto inescapável" de que fala a citação é a esfera de valores que engloba o trabalho do cientista e a sua compreensão do real –, mas que não compromete a produção de conhecimento enquanto *práxis* legítima: como diria Humberto Maturana, é na condição de "objetividade entre parênteses" (sabedora do seu próprio caráter de *fato adequado* a um modelo de conhecimento legitimado social e/ou institucionalmente) que o conhecimento é produzido, mesmo que a reificação das práticas acadêmicas obscureça – até para seus próprios praticantes – o seu caráter de construção (o seu caráter ficcional, como diria Iser). Nas palavras de Maturana (numa definição que ecoa Thomas Kuhn),

> As explicações científicas são mecanismos gerativos, isto é, são proposições de processos que dão origem aos fenômenos a serem explicados como resultado de seu operar e são aceitas como tais na comunidade dos cientistas na media em que satisfazem, com outras condições, o critério de validação das afirmações científicas estabelecido por essa mesma comunidade. (MATURANA, 2002, 81)

Nada mais, mas também nada menos do que isso. Vê-se a distância em que nos colocamos do abismo trágico (ética e politicamente motivado) que Wellbery interpusera entre o observador e a alteridade: o outro não é incognoscível, porque é real, e o conhecimento não é "deformador", à medida que a "deformação" é parte inevitável do processo – um processo que não é deslegitimado por veicular valores e obedecer a procedimentos que mitigam as noções ingênuas quanto à "objetividade absoluta" da observação.

Nada disso é exatamente novo para as Humanidades; a novidade está em percebermos que os mesmo dilemas que nos atormentam há tempos têm sido agora compartilhados também pela epistemologia das ciências "duras". Afastada a possibilidade de uma objetividade pura e isenta, Wallerstein sugere uma palavra que nos parece ao mesmo tempo sintomática (do nosso estado de coisas) e adequada (para aqueles que continuam advogando a viabilidade do conhecimento positivo): a "plausibilidade": "Plausibility is a social process, therefore a shifting reality, but one based on some interim ground rules. There can be overlapping plausibilities, even contradictory plausibilities, that emerge from the contradictions of the social present." (WALLERSTEIN, 2004b, 122)

Conhecimento plausível é aquele que se encaixa nas normas contingentes (ou seja: não atemporais, porém características do presente histórico de uma certa comunidade), porém relativamente estáveis (estáveis o suficiente para serem reconhecidas como normas). Plausível é também o conhecimento que prevê a sua própria finitude, ou seja: não a sua superação (o que isso poderia significar?), mas sim a sua *concomitância* a outras plausibilidades possíveis. Afinal, o que queremos produzir é uma leitura *plausível* de *O arco-íris da gravidade*, que se reconhece como interpretação (produto de um sujeito-observador), mas que se ampara num modelo analítico capaz de cotejar as críticas colocadas à interpretação pela formatação (que não se confunde com "sujeição") do campo observado pelo olhar do observador. É desse modelo que trataremos a seguir.

1.1.5 Introdução ao modelo analítico proposto, mediante uma exemplificação

Tal modelo assumirá um viés epistemológico kantiano, a conciliar uma apropriação prática ou pragmática do conceito de juízo reflexionante com uma proposição metodológica de orientação construtivista (i.e.: que assume a si mesma como artifício para a organização do real – do caos –; que não tem pretensões a uma objetividade cristalina, e sim "entre parênteses"; que se reconhece como construção – e não reprodução – da realidade). Expliquemo-lo diretamente através de uma exemplificação, mediante a seleção de alguns trechos do romance:

(1) O major Duane Marvy, do exército americano, tem um encontro com uma prostituta num momento de folga. O diálogo entre ele e "Manuela" se inicia assim:

> Manuela está trajada apenas com um pente alto e uma mantilha de renda negra, flores de sombra caindo-lhe nas ancas, um sorriso profissional para o americano gordo, que já está desabotoando o uniforme.
>
> "Oba, oba! Puxa, ela está bem queimadinha de sol. Não está? Você tem um pouco de sangue mulata, um pouco de sangue merricano, hein, meu bem? Usteds rablas español? Sabes fuque-fuque?"
>
> "Sí", resolvendo ser do Levante por hoje, "sou espanhola. Sou de Valência."
>
> "Va-lên-ci-a-a", cantarola o major Marvy, com a conhecida melodia do mesmo nome. "Señorita, fuque-fuque, chupe-chupe, sessenta-e-nó-ó-ve, lá-lá-lá-lá *lá*-lá *lá*-lá lááá..." dançando com ela um rápido two-step em torno do centro grave e imóvel da cafetina.[1] (PYNCHON, 1998, 623)

[1] Para simplificar a comunicação e a leitura, sempre que transcrevermos passagens do romance de Pynchon estaremos utilizando a tradução brasileira feita por Paulo Henriques Britto. Imaginamos que a extrema

(2) O narrador descreve o destino dado a alguns Herero (tribo de negros oriunda da Namíbia, então ocupada pelos alemães), ao serem levados para a Alemanha:

> Missionários renanos começaram a trazê-los de volta à Metrópole, aquele zoológico desenxabido, como espécimes de uma raça possivelmente condenada à extinção. Fizeram experiências delicadas com eles: expuseram-nos a catedrais, soirées de Wagner, cuecas Jaeger, na tentativa de fazê-los interessar-se por suas próprias almas. Outros foram levados de volta para a Alemanha como criados, por soldados que foram reprimir o grande levante dos Herero de 1904-6. (PYNCHON, 1998, 327)

(3) O narrador comenta as atividades empresariais de um certo Chiclitz Sangrento:

> Nos Estados Unidos ele é dono de uma fábrica de brinquedos em Nova Jersey. Quem não lembrará do popularíssimo Sangue-San, o boneco japonês que a gente enche de ketchup e depois espeta com uma baioneta em diversos pontos de acesso, quando então ele se desmancha em 82 pedaços realistas de plástico macio que se espalham por toda a sala? e-e do Nego Safado, o jogo em que você tem que atirar no negro que roubou a melancia antes que ele tenha tempo de pular a cerca, um desafio para os reflexos de meninos e meninas de todas as idades? (PYNCHON, 1998, 575)

(4) Slothrop perde a sua gaita na privada do banheiro de um club de jazz de negros, na época em que era aluno em Harvard – e a narrativa assume então o seu "fluxo de consciência". Enquanto isso, Ruço, o engraxate que os alunos brancos de Harvard conheciam apenas por esse apelido – apesar de já o terem contratado inúmeras vezes –, está presente na cena:

> Se Slothrop for atrás daquela gaita privada adentro vai ter que mergulhar de cabeça, o que não é boa idéia, porque nesse caso sua bunda vai ficar espetada no ar indefesa, e num lugar cheio de crioulo isso é o tipo de coisa que não se faz, ... Ele tenta mergulhar ainda mais fundo na privada enquanto ouve vagamente, o som atravessando a água fedorenta, toda uma multidão de negros terríveis entrando no banheiro dos homens aos gritos, alegres, todos convergindo sobre o pobre Slothrop a rebolar dentro da privada, cantando e exclamando:

---

complexidade do texto de Pynchon (que se mantém mesmo para o leitor de língua inglesa) iria atravancar a compreensão desta tese, em especial por estarmos obrigados a transcrever as passagens fora de seus contextos originais – o que dificultaria ainda mais a sua absorção. Temos a convicção, porém, de que a excelência do trabalho de Britto (uma tradução que enfrenta as dificuldades lingüísticas do texto original, ao mesmo tempo preservando o frescor da suas qualidades literárias) nos colocará confortavelmente dentro da prosa pynchoniana, permitindo que alcancemos o rendimento analítico almejado.

> "Me passa o talco, Malcolm!" E a voz que responde é justamente a do Ruço, o engraxatezinho que tantas vezes já lustrou os sapatos pretos de verniz de Slothrop, batendo a escova num compasso sincopado... agora o Ruço, o engraxate negro altíssimo, magrinho, de cabelos extravagantemente alisado, que todo o pessoal lá de Harvard sempre chamou só de "Ruço" – "Escute, Ruço, você tem um Jontex aí na gaveta?" "Você tem mais algum desses números de telefone que mudam a sorte da gente, Ruço?" – este negro cujo nome verdadeiro Slothrop, semi-submerso na privada, finalmente fica sabendo ... *o nome verdadeiro é Malcolm*, e todos os caralhos negros conhecem o Malcolm há muito tempo – Malcolm, o Ruço (ou Russo?), o Niilista Impensável, diz: "Puxa vida, não é que o cara tem um *tremendo* cuzão?" (PYNCHON, 1998, 71)

(5) Última citação: numa comparação imediata com a situação anterior – em que o aluno de Harvard descobre que os negros existem de fato, e não apenas como parte da paisagem – Slothrop, agora um fugitivo do exército, não pode assumir a sua identidade de norte-americano quando compatriotas seus fazem uma patrulha no hotel onde ele se esconde – e descobre assim algo a respeito do *ethos* ao qual ele próprio pertence:

> Pouco antes de raiar o dia, alguém bate na porta com muita força, batidas de aço. Slothrop dessa vez tem o bom senso de ficar calado.
>
> "Vamos, abra."
>
> "Polícia militar, abra."
>
> Vozes americanas, vozes de caipiras, agudas e impiedosas. Imobilizado, congelado, Slothrop teme que as molas do colchão o entreguem. Talvez pela primeira vez, ele ouve a voz da América tal como a ouvem os que não são americanos. Mais tarde ele se lembrará que o que mais o surpreendeu foi o fanatismo, a confiança não na força mas na *certeza moral* de estar agindo certo... há muito tempo lhe ensinaram que eram assim os nazistas, e especialmente os japoneses – *nós* sempre tínhamos senso de justiça... (PYNCHON, 1998, 267)

Cinco trechos foram transcritos em seqüência; para cada um deles, e em especial para o conjunto que eles formam, propomos a palavra "racismo" como uma síntese (temática) adequada. Ela não é a única possível, mas é decerto plausível. Aqui, é inevitável que a defesa da plausibilidade seja um apelo à percepção do leitor, que deverá ou não *sentir* a adequação da proposição ao texto literário analisado (não coincidentemente, o verbo "sentir" é utilizado por Wallerstein ao investigar o que constitui uma resposta/interpretação adequada a um problema colocado): a plausibilidade não advém da sua autodeclaração pelo universo estudado, mas do estabelecimento de uma espécie de acordo entre o analista e o seu leitor – algum tipo de aceitação. No caso em questão (uma narrativa literária), e da maneira como nós o estipulamos, a atribuição de plausibilidade pressupõe que o intérprete

sintetize um ponto em comum a partir da sua própria recepção de cada um dos fragmentos isolados, e que o leitor da interpretação rebata essa síntese no mesmo alinhamento de fragmentos para aferir a sua legitimidade. A experiência oferecida pela obra é colocada em paralelo a uma outra, cuja intencionalidade obedece a fins alheios (porquanto analíticos) àqueles intencionados pelo romancista, mas cuja força de sugestão pretende tornar novamente presente aquilo que a obra é naquele ponto específico – pretende apresentar para nós aquilo que ela é em si, o que obviamente só subsiste como experimento plausível, e necessariamente lançado ao debate.

Para entendermos de que forma seria possível delinear alguns dos temas que dão consistência a *O arco-íris da gravidade*, sem, para tanto, incorrermos em arbitrariedade, o velho juízo reflexionante de Kant nos parece ser tanto uma explicação pertinente para o fato de que a atribuição de um conceito-síntese para aquelas passagens é possível (à medida que a alocação do diverso sob um universal é para Kant uma ação humanamente espontânea) quanto – e eis o que diretamente nos interessa – vem legitimar epistemologicamente a transformação de tal conceito em ferramenta interpretativa (à medida que não se trata de um juízo determinante, e portanto não se relaciona com o dado sob a perspectiva da "verdade objetiva"). Uma definição sucinta do juízo reflexionante nos diz que

> A faculdade de juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência [...] só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante), nem prescrevê-lo à natureza, porque a reflexão sobre as leis da natureza orienta-se em função desta, enquanto a natureza não se orienta em função das condições segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu, completamente contingente no que lhe diz respeito. (KANT, 1995, 24)

Na indisponibilidade de uma lei da qual se possa depreender o conhecimento de um dado contingente (o que corresponderia à prática do juízo determinante), o juízo reflexionante é aquele que busca o universal a partir do dado –, colocando-se, assim, num solo arqueológico anterior à formulação da lei, por ativar a imaginação *à busca* da lei que transformaria o dado em um de seus casos. Aí se radica a possibilidade de conhecimento do contingente: a possibilidade de dotar o objeto *único* ou *novo* de uma compreensibilidade que não apaga a sua singularidade, mas que a aloca num certo horizonte de generalização (indispensável para a produção de conhecimento). Em outras palavras, o conhecimento do

radicalmente único (a obra literária) só é possível mediante a formulação de uma teoria (de implicações generalizantes) adequada à sua especificidade. Nesse sentido – mas apenas nele –, a metodologia proposta para enfrentar a especificidade do romance de Pynchon pode ser estendida para a análise de outros romances quaisquer, na medida em que lhe subjazem uma teoria da narrativa e uma teoria da literatura, a sua utilidade (palavra que não deve ser temida neste contexto) para outros casos devendo ficar a critério do analista.

Contudo, a *Crítica da faculdade do juízo* deixará claro que o juízo reflexionante é apenas eventualmente o momento impulsionador da formulação de uma lei científica, atuando no mais (o que significa: quase sempre, e cotidianamente) como meio para a estabilização cognitiva mínima da alteridade, indispensável para a lida rotineira com a diferença. Donde pode derivar um espectro amplo de produções imaginativas: no caso da arte, Kant ficará com as experiências-modelo do belo e do sublime – que se distinguem pela harmonização final da alteridade, ou pela impossibilidade radical dessa harmonização –; no caso da cognição propriamente dita (seguindo o que diz a passagem citada), o juízo reflexionante "pode dar a si mesm[o] um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar", o que significa dizer: pode prescrever por si mesmo uma lei que torne a alteridade cognoscível, sem com isso pretender estabelecer uma lei "de fato", dado que "a natureza não se orienta em função das condições segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu", ou seja: o dado objetivado é indiferente à imaginação cognoscente e aos seus estratagemas – é indiferente à sua própria reconfiguração como fenômeno nos atos da observação e da análise. O dado subsiste à interpretação que dele se faz.

Um construtivismo nos moldes kantianos deve nascer daí, mediante a assunção pelo intérprete do caráter de construção da interpretação que ele irá produzir, e que não pretenderá ser um "retrato real" da matéria-texto, mas sim um seu análogo. Pensamos especialmente na definição de Wolfgang Iser da interpretação como um ato de tradução, determinado pela distância irremediável entre o sentido da matéria interpretada (que é atualizado no sujeito-leitor) e a sua (re)construção sob a forma dissertativa. Na leitura do texto literário o sentido se impõe como um "evento" e não como um "conteúdo", e "(re)construí-lo" é dar uma forma argumentativa àquilo que originariamente surgiu como uma "impressão de sentido" (primeiramente apenas experienciada), consolidando-se, mais tarde, num processo de intelecção em que o seu caráter de efeito é substituído pelos

esforços da formulação da hipótese e da demonstração: “Each interpretation transposes something into something else. We should therefore shift our focus away from underlying pressupositions to the space that is opened up when something is translated into a different register” (ISER, 2000, 5):

> [...] the division between the subject matter to be interpreted and the register [is] brought to bear. Its intent will be realized through the manner in which that difference is to be coped with. We shall call this difference a liminal space, because it demarcates both the subject matter and the register from one another, as it does not belong to either but is opened up by interpretation itself. Caused by interpretation, the liminal space is bound to contain a resistance to translation, a resistance, however, that energizes the drive to overcome it. Thus interpretation also turns into an attempt to narrow the very space it has produced. (ISER, 2000, 5-6)

O *liminal space* seria a própria condição epistemológica da interpretação do texto literário. Na falta de um lastro objetivo para a matéria interpretada, na impossibilidade de formular uma exegese que estabilize, e por fim anule a distância que separa a matéria interpretada da interpretação que dela se faz, cabe ao intérprete diminuir a lacuna, mas sem incorrer na ingenuidade de pretender apagá-la. Adotado por uma proposição construtivista, esse postulado permite pensar no tipo especial de autonomia que o intérprete tem diante do texto analisado, e que entendemos ser a seguinte: ao invés de propor a interpretação como “desvendamento” do texto, há que se colocar o texto diante de uma interpretação que se reconhece como diferença, mas que pretende iluminá-lo mediante a sua reorganização sob novos princípios. Tais princípios de organização advêm da ação do intérprete, e, portanto, são artificiais em relação ao objeto, i.e., alheios à textualidade em sua imanência; contudo, é justamente a produção do mesmo sob uma nova ordem o que se pretende capaz de revelá-lo em seu estado próprio. Foi o que fizemos com a seleção e aglutinação das passagens acima sob a palavra “racismo”: uma tal seleção não respeita a disposição do tema “racismo” ao longo das mais de 700 páginas de *O arco-íris da gravidade*, onde ele aparece polvilhado aqui e ali; além do que a própria definição do tema não tem como se sustentar de maneira puramente objetiva (não-determinada pelo olhar do observador). Assumindo-se, porém, o duplo artifício (da seleção e da nomeação), nos parece que o trânsito entre “racismo” e as passagens citadas adquire uma pertinência forte – e, a se confiar na nossa afirmação de que passagens como aquelas pululam por todo o livro, ter-se-á então aberto

uma via interpretativa extensível à sua totalidade. É claro que, nessa última frase, o termo "parece que" vem revelar o caráter de *apelo* de uma proposição metodológica como a nossa – o que entretanto não equivale pura e simplesmente a uma petição de princípio, como Wellbery gostaria de fazer crer: não há imposição, há apelo ao reconhecimento de uma verossimilhança; não há exercício de poder (obsessão pós-estruturalista), mas abertura de um debate que jamais será encerrado. Se não há, portanto, como impor a palavra "racismo" como termo "necessário" à leitura (ainda que fragmentária) de *O arco-íris da gravidade*, não é menos certo que a sua sugestividade subsiste (e talvez seja mesmo impossível exigir mais da interpretação de um texto literário).

Claro está que não se deve esquecer a presença, numa obra literária, de uma carga semântica e a-semântica que excede a síntese interpretativa proposta. Já nos fragmentos transcritos há uma pletora de detalhes que a análise temática não consegue abarcar, e um tema não pode ter mais do que a mera função de instrumento de análise ao alinhavar, ou conectar, significados em suspensão pelo corpo da obra – o que está longe de abarcá-la na sua íntegra. Se não há como objetivar *o que é O arco-íris da gravidade*, e para que a sua textualidade apareça aqui com a complexidade que excede os nossos objetivos, procuraremos fazer transcrições longas (i.e.: mais longas do que o estritamente necessário para a corroboração das análises temáticas). A intenção é a de que o leitor absorva do livro algo daquilo que escapa à ação interpretativa, e que Gumbrecht tem denominado de "efeitos de presença" (a produção de uma "substância imaterial", o súbito estar-aí de algo que emerge do estímulo à percepção e aos sentidos, ocorrendo de forma alheia à atribuição de significado): "we [suggest we] conceive of aesthetic experience as an oscillation (and sometimes as an interference) between 'presence effects' and 'meaning effects'" (GUMBRECHT, 2004, 2). A "presença" é o acontecimento-como-substância, no sujeito, de um percepto imaterial, que no sujeito se corporifica medianto o apelo aos sentidos (como diria Deleuze, a árvore não é verde, ela "verdeja"), e, como tal, a presença é dificilmente compartilhável através da linguagem – e privilegiá-la é cindir com as teorizações da arte herdeiras do *sensus communis* kantiano, ou seja: da comunicabilidade da experiência, que tem a interpretação como condição de possibilidade. A importância daquilo que escapa à comunicabilidade não é da ordem do significado, e sim do *sentido* conforme teorizado por Gilles Deleuze em *Lógica do sentido*: a-semântico, ele é, entretanto, parte indissociável do

evento, cuja carga semântica – cujo significado – será sempre e, no máximo, parte daquilo que foi. Para dar vazão à "presença" do texto pynchoniano, tomando partido da idéia de Gumbrecht, é nossa intenção que as seqüências transcritas de *O arco-íris da gravidade* sejam percebidas em suas diferenças radicais quanto ao texto desta tese, fazendo romper o contínuo da prosa acadêmica a cada vez que a voz de Pynchon surgir como dissonância.

1.1.6 Teorização final do modelo

Voltamos aqui ao ponto de partida. Os termos com que encetamos a discussão sobre a legibilidade de *O arco-íris da gravidade* são os da confrontação entre a prática da interpretação e a sua nêmesis, a crítica (e recusa) radical que lhe foi feita pelo pós-estruturalismo. Inimigo tão forte a ponto de ter logrado inverter as posições de autoridade: é a interpretação que deve hoje ser defendida, contra um adversário já bastante institucionalizado. Como não nos interessa "tomar partido" (há o que apreender de ambas as posições), buscamos elaborar um modelo interpretativo para *O arco-íris da gravidade* que, adequado à nossa vontade de interpretação, seja também adequado ao conceito de *obra* pós-estruturalista (a obra enquanto irredutível a qualquer princípio organizador).

Convenhamos que tal conceito de certo modo retoma o pilar epistemológico fundamental da *Crítica da razão pura* – a distinção entre "númeno" e "fenômeno" –, para, entretanto, contrariar a possibilidade do conhecimento-enquanto-fenomênico – ao mesmo tempo em que mantém a alteridade do númeno. O fenômeno é desprezado por ser objeto de uma privatização possível, enquanto o númeno é a obra-em-si, em sua incognoscibilidade última: o que significa dizer que a preservação do númeno é negativa, porquanto originadora de um abismo (trágico) entre o observador e o fato observado (o fenomênico correspondendo ao território de ação da interpretativa abusiva, ao campo de experiência que legitima a reificação da idiossincrasia do intérprete). Ambas as associações entre númeno e fenômeno, alteridade radical e interpretação autoritária, estão sintetizadas na frase que Wellbery corrobora: "Se você compreende o outro, é porque você nunca o encontrou". Da nossa parte, acreditamos que o esquema construtivista leva em conta esses alertas de Wellbery, ao mitigar o "abuso" do intérprete em suas pretensões à objetividade e à verdade. Objetividade e verdade que, entretanto, não podem simplesmente desaparecer, e pedem por um conceito de obra que as torne possíveis – leia-se: plausíveis. Que concepção

de obra teria legitimado já a seleção e alinhamento daqueles trechos de *O arco-íris da gravidade* citados anteriormente, dispostos de forma a rasurar completamente as suas circunstâncias de inserção no corpo da obra?

A resposta está no entendimento de *O arco-íris da gravidade* como um corpo fragmentado e na sua contraparte metodológica: o destaque da recorrência dos temas dispostos fragmentariamente. Deve ficar claro que essa proposição objetiva primordialmente a leitura de ordem semântica; dentro desse recorte, entendemos que os conteúdos temáticos do romance de Pynchon nele subsistem como imanências dispersas e apenas frouxamente articuladas entre si, cabendo ao leitor a produção de sínteses articuladoras. Como tais sínteses são obsessivamente dificultadas pela forma e engrenagem narrativas do livro, não podemos defini-las como conformadoras de uma "totalidade orgânica". Elas são, na verdade, totalidades parciais ou provisórias, e que portanto não resumem a obra, apesar de proporcionarem as condições pelas quais ela pode ser observada como tal: como uma *obra*, i.e., como um todo bem ou mal unitário; no mínimo, como uma unidade discernível enquanto objeto de observação.

Mesmo sendo parciais (porque determinadas pela observação empreendida) e provisórias (por nos ser, no limite, impossível circunscrever objetivamente qualquer totalidade proposta), as sínteses permitem observar a obra como um corpo discernível na sua forma e no seu funcionamento. Esse funcionamento é semelhante ao de um corpo não mais dependente da determinação estática da inter-relação entre as suas partes componentes; pelo contrário, a extrema mobilidade das partes faz do corpo uma unidade dinâmica, e permanentemente cambiante. Inspiração direta nos veio de Giovanni Arrighi – da sua noção de "ordem anárquica", em oposição à de "caos sistêmico". Citemos uma passagem em que ele as define:

> "Caos" não é o mesmo que "anarquia". [...] A "anarquia" designa a "ausência de um governo central". Nesse sentido, o moderno sistema de nações soberanas e o sistema de governo da Europa medieval, de que ele emergiu, classificam-se como sistemas anárquicos. Todavia, cada um desses dois sistemas teve ou tem seus próprios princípios, normas, regras e procedimentos implícitos e explícitos, que justificam nossa referência a eles como "anarquias ordenadas" ou "ordens anárquicas". [...] O "caos" e o "caos sistêmico", em contraste, referem-se a uma situação de falta total, aparentemente irremediável, de organização. Trata-se de uma situação que surge por haver uma escalada do conflito para além do limite dentro do qual ele desperta poderosas tendências contrárias, ou porque um novo conjunto de regras e normas de comportamento é imposto ou brota de um conjunto

> mais antigo de regras e normas, sem anulá-lo, ou por uma combinação dessas duas circunstâncias. À medida que aumenta o caos sistêmico, a demanda de "ordem" [...] tende a se generalizar. [...] Portanto, qualquer Estado ou grupo de Estados que esteja em condições de atender a essa demanda sistêmica de ordem tem a oportunidade de se tornar mundialmente hegemônico. (ARRIGHI, 1996, 30)

A situação descrita por Arrighi é a da passagem do caos para a anarquia, marcando a diferença entre a ausência total de ordem e o surgimento de uma ordem que organiza o caos, que lhe dá uma *forma*, mas sem, para tanto, impor-lhe um controle absoluto. Esta última observação é importante, pois nos Estudos Literários tende-se a confundir "ordem" e "controle"; é a rasura da diferença entre eles o que levou o pós-estruturalismo a tão prontamente assimilar o último à prática interpretativa. A idéia de controle nem necessariamente representa bem o que é a interpretação, nem dá conta da dinâmica própria a um campo destacado: pois como mostra Arrighi, próprio a qualquer campo – histórico-econômico-geográfico, no caso – é um estado de anarquia, porém organizada. Esse modelo descritivo consegue preservar a imagem de totalidade característica dos grandes sistemas sem fazer perder de vista a sua dinamicidade; preserva as grandes arquiteturas (na situação contemporânea: EUA, ONU, OMC, EU, conflito Israel-Palestina, as novas China e Índia...), ao mesmo tempo em que denuncia a pluralidade de movimentos que as tornam permanentemente instáveis – levando à necessidade de rearranjos da ordem que, à medida que procuram preservá-la, acabam sempre por modificá-la.

A noção de dinamismo é o que há de mais importante nesse modelo. O trânsito entre "ordem anárquica" e "caos sistêmico" é extremamente sutil no que se refere a *O arco-íris da gravidade*: a variação entre sensação de caos (que pede por uma ordem) e a percepção de uma ordem que organiza o caos é talvez aquela que separa o leitor comum do crítico literário. A anarquia se dá *na* ordem, ao passo que o caos é a total ilegibilidade: no nosso entender, *O arco-íris da gravidade* é um livro à beira do caos – caos que entretanto é perpassado por uma ordem vertical, que procuraremos discernir. É um livro que força uma imagem – uma sensação – de caos, que todavia não é confirmada por uma análise dedicada à persecução de seus grandes eixos temáticos.

O dinamismo, por fim – e diferentemente da análise historiográfica, na qual não se pode negar a centralidade de um Estado dentro de um dado sistema –, leva a que postulemos a ordem organizadora do romance de Pynchon como a *nossa* ordem, dentre

outras plausíveis. Essa é a nossa condição: uma flexibilidade que não diminui em nada a positividade da produção de conhecimento nas Humanidades.

1.2 Formas narrativas; fragmentos em suspensão

1.2.1 Para dar intelegibilidade à dispersão

"Ordem anárquica" é o estado característico de um fato reconhecido como *uno*. É, porém, o estado que rompe com a *unicidade* como categoria organizacional, transformando o *uno* no limite mínimo que circunscreve um certo quadro – mas que não *descreve* o seu modo de ser. No caso de um romance, esse limite inicial é dado pela própria mídia-livro, que confere materialidade (com o ato de carregar o livro, a visão da quantidade lida ou ainda por ler, o tempo dedicado à leitura) a uma experiência que, doutro modo, seria exclusivamente mental. Mas tal unidade – semelhante ao intervalo na rotina proporcionado pelas duas horas de habitação de uma sala de cinema – não descreve uma experiência estética que, derivada da lida com uma ordem anárquica, tende a ser pouco linear; no caso de *O arco-íris da gravidade*, em especial, a sensação de caos faz com que o (extremamente longo) transcurso da primeira à última página pouco ou nada produza da percepção de unicidade ou completude usualmente sugestionada pela forma canônica da narrativa, particularmente através do desfecho – a pontuação final que dá um sentido aparentemente integral ao conjunto de páginas que a antecedera. Em vista da sua dispersão quase caótica, falaremos agora da construção narrativa de *O arco-íris da gravidade*, em suas conseqüências para a sua legibilidade.

Assim como ocorre com *Ulisses*, são inúmeras as pessoas que abandonam a sua leitura ou que sequer a iniciam, intimidadas pela sua já notória "ilegibilidade". Se a nossa interpretação se dá a contrapé daquela que é aparentemente a experiência-padrão do seu receptor – pela proposta de objetivação de eixos de linearidade por dentre a anarquia formal do romance –, não pretendemos que uma coisa negue a outra. Trata-se justamente do contrário; o que se quer é fazer jus à experiência de leitura comum, que foi também a nossa inicialmente: também nós sofremos com a "ilegibilidade" de *O arco-íris da gravidade*. Aqui, "fazer jus" significa literalmente: dar toda a razão (quase "prestar solidariedade")

àqueles que se frustram com a leitura do livro. Esquecer essa frustração é produzir esquecimento sobre o nosso próprio material de trabalho; é falseá-lo, transformá-lo em algo que ele não é. Conforme advertimos logo na primeira linha da introdução a este capítulo, o leitor que sofre com as dificuldades do livro é também um dos leitores-ideais desta tese, levando-nos a cotejar aquela que consideramos ser a sua recepção-padrão – a sensação de caos – como tentativa (ao menos imaginária) de reformatar a comunicação entre a obra e esse público em particular. A posição que assumimos é idêntica, nesse aspecto, à de Mark Richard Siegel:

> I set out to write this study because of the great number and variety of people I met who told me, "I was just reading *Gravity's rainbow*. It's great, but I get the feeling I don't really understand what's going on. I mean, this guy just *dissolves*…" […] My first aim in writing this study of *Gravity's rainbow* is to open the floodgates of meaning for the reader, while at the same time offering a rubber raft to prevent him from being overwhelmed and swept away. (SIEGEL, 1978, vii)

Dar intelegibilidade à aparente desordem e à *dissolução* formal e semântica – não foi o que fez Edmund Wilson em relação ao *Ulisses*, em *O castelo de Axel*? – significará, dentro das nossas escolhas, apontar os pontos de recorrência temática que emolduram o universo em que se passa a ação romanesca, determinando-a diretamente. Mas como isso tem pouco a ver com a leitura de *O arco-íris da gravidade* intencionada por Pynchon, acreditamos que a exposição de uma certa massa de texto pynchoniano fará ver tanto a temática que a nossa análise procura objetivar, quanto proporcionará algum acesso à sua apresentação original, que independe da reorganização que nós lhe daremos: é o trânsito entre uma e outra coisa – como estratégia de leitura e apresentação do romance – que este item pretende reforçar. Não se trata de tornar a obra mais "fácil", mas de "fazê-la falar", ou seja: de *apresentá-la* tal como nós a vemos. Como re-construção do romance, esta tese fará sentido apenas em função da verossimilhança que apresentar para com ele, e que só poderá ser medida através da passagem recíproca do nosso texto ao de Pynchon.

Aproveitaremos também para delinear mais precisamente o que entendemos por "leitura fragmentária" de um romance, derivação metodológica da noção de "ordem anárquica". Ao contrário do que ocorre com narrativas em que o desenrolar do enredo sugere imediatamente a constituição de um campo temático (como é o caso nos romances

naturalistas: o desenrolar da rotina dos mineiros é em si a crítica social lançada pelo *Germinal* de Zola), a proposição de linhas de coerência em *O arco-íris da gravidade* demanda uma atenção focada em inúmeros detalhes pontuais, que serão lidos como fragmentos. Um esforço de aproximação com a sua forma narrativa servirá, então, para que determinemos o "modo de aparição" dos fragmentos (o modo imprevisto pelo qual eles surgem na narrativa, à medida que não estabelecem uma relação de continuidade forte para com os segmentos que lhes são contíguos), cujas particularidades fenomênicas, uma vez empreendida a conceitualização daquilo que entendemos por fragmento, servirão de molde para a sua transformação em paradigma-objeto da nossa proposição metodológica.

1.2.2 Experiência de leitura: o primeiro capítulo de *O arco-íris da gravidade*

A *sensação de caos* na leitura de *O arco-íris da gravidade* é provocada por uma forma narrativa que dificulta enormemente a formação, no leitor, dos eixos ou padrões de reconhecimento necessários para a realização de uma leitura fluente. Ainda que evidentemente nos seja impossível afirmar *a priori* como essa experiência acontece para cada leitor em particular, podemos objetivar alguns dos procedimentos narrativos que a provocam; para tanto, faremos uma exposição e leitura pontual do primeiro capítulo do romance.

As aproximadamente três páginas e meia que ele ocupa (no formato desta tese) serão divididas em seções numeradas (1-9), seguidas de comentários. Uma sugestão de leitura estaria em acompanhar a seqüência original da narrativa, para apenas depois vir aos comentários (o que permitiria reconhecer a sua intencionalidade original). Qualquer que seja o caminho escolhido, o nosso objetivo parcial é o de deslindar parte da multiplicidade de dicções e procedimentos explorados pelo livro – como forma de justificar, ao final, a opção pela leitura fragmentária.

(1)

Um grito atravessa o céu. Já aconteceu antes, mas nada que se compare com esta vez.

É tarde demais. A Evacuação ainda continua, mas é tudo teatro. Não há luzes dentro dos vagões. Não há luz em lugar nenhum. Acima de sua cabeça elevam-se vigas velhas como uma rainha de aço, e em algum lugar lá no alto vidro que deixaria entrar a luz do dia. Mas é noite. Ele tem medo do modo como o vidro vai cair – em breve –, vai ser um

> espetáculo: o desabamento de um palácio de cristal. Porém caindo na escuridão total, sem nenhum lampejo de luz, só um grande estrondo invisível. (PYNCHON, 1998, 9)

A frase inicial de *O arco-íris da gravidade* ditará em grande medida a tensão a reger o capítulo, assim como toda a primeira parte de romance ("Além do zero" – *Beyond the zero* –, da página 7 à 188 da edição brasileira) – mas seu motivo não será imediatamente identificado para o receptor. O "grito" é a nova bomba voadora alemã – o V-2 –, que será apresentada sinestesicamente (não aparecerá o foguete, mas apenas o seu som ou a visão que se tem dele); e o "já aconteceu antes" é uma referência cifrada à sua versão anterior, o V-1, assim como a "Evacuação" (dos civis de Londres) é uma das conseqüências imediatas do bombardeio. É possível que tudo isso seja organizado pelo leitor sem maiores dificuldades; a leitura se trunca, de fato, pela aparição de um "ele" e pela descrição da estrutura de vidro que o encobre.

O "ele" não permanecerá como personagem: não-identificado, desaparecerá imediatamente ao final da seção (2) da nossa seqüência, e a obra de referência *A Gravity's Rainbow companion* diz que toda a cena da evacuação é um sonho do "Pirata" Prentice – afirmação plausível apenas mediante a pressuposição de uma continuidade verossímil entre as seções (1) e (2) e o restante do capítulo. Quanto à descrição da cobertura de vidro, ela é feita quase imediatamente através da imaginação do seu desmoronamento (metonímia do medo que "ele" está sentindo), e apenas uma conexão precisa com os vagões de trem da passagem subseqüente permitirá entender as projeções imaginativas do "ele" como a descrição da cobertura de ferro e vidro, bastante comum, de uma estação ferroviária européia. Notemos que "ele" interioriza a paisagem circundante para regurgitá-la desfigurada; o acesso do leitor ao cenário imediato é, com isso, mediado pelas emanações fantasmáticas de um eu ainda desconhecido; e como toda a cena da evacuação é um preâmbulo longo – e talvez onírico – ao início da ação propriamente dita, o leitor demorará ainda duas páginas para localizar um ponto de apoio conveniente para a identificação de um *início* propriamente dito (que surgirá com o despertar do Pirata). É assim que, logo de saída, *O arco-íris da gravidade* pede por um leitor apto a distinguir entre os trechos propriamente diegéticos e os entrechos em que a construção do sentido escapa à diegese; dentre eles, a construção de imagens, de paisagens ou de cenários será um dos mais relevantes ao longo do livro: trata-se da construção de ambiências que veiculam não

propriamente um significado, mas carregam parte da tensão (são como que o seu espelhamento) que envolve a seqüência em curso.

(2)

Sentado dentro do vagão, que tem vários níveis, imerso numa escuridão de veludo, sem nada para fumar, ele sente metal mais perto e mais longe rangendo e estalando, baforadas de vapor escapulindo, uma vibração na carroceria do vagão, uma expectativa, uma inquietação, todos os outros comprimindo-se à sua volta, os fracos, carneiros da segunda leva, todos desprovidos de sorte e tempo: bêbados, velhos ex-combatentes ainda em estado de choque por efeito de tiros de canhões obsoletos há 20 anos, vigaristas com trajes de cidade, vagabundos, mulheres exaustas com mais filhos do que parece possível uma pessoa ter, empilhados junto com as outras coisas a ser conduzidas à salvação. Só os rostos mais próximos são visíveis, e mesmo assim como imagens vagas num visor, rostos esverdeados de VIPS entrevistos por detrás de janelas à prova de bala disparando pela rua...

Começaram a andar. Vão em fila, saindo da estação principal, do centro da cidade, rumo aos bairros mais velhos e desolados. É por aqui que se sai? Rostos voltam-se para as janelas, mas ninguém ousa perguntar, não em voz alta. Chove. Não, não se trata de um desvencilhar, e sim de um *emaranhamento* – passam por baixo de arcos, entradas secretas de concreto podre que apenas pareciam ser o trevo de um viaduto... uns cavaletes de madeira escurecida deslizam lentamente por cima deles, e já começaram os cheiros de carvão de um passado distante, cheiros de nafta no inverno, em domingos em que não havia tráfego algum, das formações feito coral, de uma vitalidade misteriosa, em torno das curvas cegas e desvios desertos, um cheiro azedo de vagões ausentes, de ferrugem velha, a crescer naqueles dias cada vez mais vazios, luminosos e profundos, especialmente ao amanhecer, com sombras azuis selando sua passagem, tentando reduzir os acontecimentos ao Zero Absoluto... e quanto mais avançam mais pobre é tudo a sua volta... cidades secretas e decrépitas dos pobres, lugares com *nomes que ele nunca ouviu antes*... paredes destruídas, cada vez menos telhados, cada vez menos possibilidades de luz. A estrada, que devia abrir-se numa outra mais larga, em vez disso é cada vez mais estreita, mais quebrada, com esquinas cada vez mais fechadas, até que de repente, cedo demais, eles se vêem debaixo do arco final: uma freada é um sacolejo terrível. É um juízo que não permite recurso.

A caravana parou. É o fim da linha. Todos os evacuados recebem ordem de saltar. Andam devagar, mas sem opor resistência. Aqueles que os conduzem têm na cabeça rosetas cor de chumbo, e não falam. É algum hotel enorme, velhíssimo, escuríssimo, uma extensão de ferro dos trilhos e chaves que os trouxeram até aqui... Luminárias globulares, pintadas de verde-escuro, que há séculos não são acesas, pendem dos beirais de ferro trabalhado... a multidão avança sem murmúrios nem tosses por corredores retos e funcionais como os de um depósito... superfícies de um negro aveludado envolvem esta movimentação: um cheiro de madeira velha, de alas remotas há anos abandonadas recém-abertas para armazenar este amontoado de almas, de reboco frio onde todos os ratos morreram, só restam seus fantasmas, imóveis como pinturas rupestres, teimosos e luminosos nas paredes... os evacuados são levados em grupos, num elevador – um andaime móvel de madeira, aberto em todos os lados, suspenso por cordas velhas sujas de breu e roldanas de ferro fundido com raios em forma de S. Em cada andar pardacento, saltam e entram passageiros... milhares de cômodos silenciosos sem luz... (PYNCHON, 1998, 9-10)

A paisagem vista por “ele” entremescla a interiorização da paisagem com alguns dados de aparência objetiva: há uma oscilação entre a *descrição* do lugar e a sua *percepção* por “ele”. Há uma massa de detalhes no quadro, um acúmulo hiperbólico de elementos a vivificá-la num movimento intenso, como que a lembrar as cenas pintadas por Pieter Bruegel, o Velho – porém com a diferença fundamental de que aqui o movimento não é pictórico, mas cinematográfico: toda a cena pode ser visualizada como uma projeção cinematográfica, inclusive pelos detalhes (“rostos esverdeados de VIPS entrevistos por detrás de janelas à prova de bala disparando pela rua...”) evanescentes, que duram na cena uma fração de segundo, e então desaparecem. Chegamos assim a uma segunda particularidade recorrente na construção do espaço em *O arco-íris da gravidade*: a sua profusão de detalhes pode ser *vista*, mas apenas dificilmente *lida*. Podemos imaginar que a apresentação dessa cena por um diretor de cinema teria uma comunicabilidade relativamente fácil (não é bem o cenário de um *Blade runner* o que se tem aqui, com soturnas paisagens urbanas e humanas, pontuadas por aparições, formas e movimentos que sugerem um momento de vida extremamente pesado?), mas a sua configuração mental pelo ato da leitura, diferentemente da apreensão (comparativamente mais passiva, ou de uma ação menos consciente) das imagens através da visão, advirá da síntese, extremamente lenta e difícil, do vendaval de elementos que a constitui. A temporalidade da percepção (instantânea) da imagem cinematográfica é trocada pelo trabalho substancialmente mais lento da elaboração mental de cada detalhe em particular, muitos dos quais a demandar um esforço grande de imaginação do leitor, e outros tantos se perdendo na desatenção de leitura: “in this book we may not expect the smooth continuities of traditional fiction, with lifelike plots pretending to have been somehow there all along. Rather, we are confronted with a frank succession of narrative quanta that are to be integrated by us imaginatively as we read.” (MOORE, 1987, 30). A narrativa pede por um leitor capaz de absorver o acúmulo sem se deter no pormenor – condição indispensável para a imaginação do espaço ficcionalizado –, ao mesmo tempo em que impõe um trato demorado com os detalhes que torna a leitura muitas vezes áspera ou atravancada. Apenas através da visão – e não da leitura – esse processo (“quanta that are to be integrated by us imaginatively”) pode aquirir fluidez e movimento, mas o apelo à visão destrói a si mesmo à medida que dificulta a sua própria síntese numa imagem legível. O espaço tem uma grande importância como

provedor de sentido à matéria lida em *O arco-íris da gravidade*, e o leitor que não souber incorporá-lo ao seu campo semântico estará perdendo parte substancial da sua riqueza (uma vez que os seus "tempos zero" da descrição lhe são semanticamente tão relevantes quanto a passagem do tempo diegético). Mas se a paisagem é de uma leitura tão carregada, e o discernimento da sua posição num contexto que a englobe é tão vago, é bastante provável que o leitor a perca.

Como não pretendemos analisar pormenorizadamente a composição cinematográfica do romance de Pynchon, deixemos apenas anotada a sua extensão – que não se resume ao apelo à visão para a composição do espaço cênico, incluindo também o modo como o narrador focaliza (literalmente) o quadro a ser "visto" pelo leitor:

> Often Pynchon suggests the viewer's or reader's limited access to a character by implying the movement of the character within, or into, or out of an established visual "frame", and he enhances the effect by referring to real or imaginary cameramen recording the action: "In silence, hidden from her, the camera follows as se moves…"(SIEGEL, 1978, 25)

(3)

> Alguns aguardam a sós, alguns dividem os quartos invisíveis com outros. Invisíveis, sim, pois que importa a mobília nesta etapa dos acontecimentos? Os sapatos pisam a sujeira mais velha da cidade, as últimas cristalizações de tudo que a cidade negara, ameaçara, mentira a seus filhos. Cada um ouve uma voz, que lhe dá a impressão de falar só para ele, dizendo: "No fundo você não acreditava que ia ser salvo. Ora, a esta altura todos nós já sabemos quem somos. Ninguém jamais iria se dar ao trabalho de salvar *você*, meu caro..."
>
> Não há saída. É deitar-se e esperar, em silêncio. O grito se sustenta no céu. Quando vier, virá na escuridão ou trará sua própria luz? A luz virá antes ou depois? (PYNCHON, 1998, 10)

Quer se trate ou não de um sonho, a paisagem agora se antropomorfiza: a cidade é um corpo vivo que responde vivamente às expectativas de salvação de cada um dos refugiados: um corpo torpe e bruto, que por si revela que somos todos dispensáveis. O tema puritano da salvação perfaz uma mediação entre a matéria física do entorno e o "estado de alma" dos personagens. O medo, que já é grande, parece ampliado pelo lugar indigno em que são lançados os refugiados do foguete, mas esse lugar revela ao mesmo tempo uma espécie de contraverdade: contrariamente à bela idéia da salvação e ao seu merecimento por todos os homens – iguais perante a transcendência –, vemos, como o seu inverso, a

exposição da mediocridade da vida mediana, da qual a cidade (na sua porção suja, periférica) é uma sedimentação. Com isso o tema da salvação abre um hiato em relação ao andamento do capítulo até aqui, pois, com ele, se escapa ao desenvolvimento e ambientação do processo da evacuação em si para promover o seu rebatimento numa problematização moral: aqueles que estão salvos mereciam ser salvos? Ou então: foram salvos do quê, se vieram a encontrar a parte mais podre da cidade, ou seja: a parte mais podre de si mesmos?

O segmento termina com uma nova referência ao foguete, mas sem que qualquer esclarecimento preciso quanto ao lugar da seqüência da "Evacuação" na diegese tenha sido feita.

> (4)
>
> *Mas já é dia.* Há quanto tempo estará claro? Esse tempo todo a luz estava entrando, filtrada, juntamente com o ar frio da manhã que agora roça seus mamilos: começa a revelar um amontoado de vagabundos bêbados, uns de uniforme, outros à paisana, agarrados a garrafas vazias ou quase vazias, um jogado sobre uma cadeira, outro encolhido dentro de uma lareira fria, outros esparramados em diversos divãs, tapetes empoeirados e chaises-longues, nos diferentes níveis da sala enorme, roncando e ofegando em diversos ritmos, num coro incessante, enquanto a luz londrina, luz hibernal e elástica, cresce entre as faces das janelas de caixilhos, cresce entre as camadas da fumaça da noite passada que ainda paira, a dissipar-se, entre as vigas enceradas no teto. Todos esses supinos, esses companheiros de luta, têm rostos rosados de camponeses holandeses sonhando com a ressurreição certeira nos próximos minutos.
>
> O nome dele é capitão Geoffrey ("Pirata") Prentice. Está embrulhado num cobertor espesso, um padrão axadrezado escocês laranja, vermelho-ferrugem e escarlate. Tem a sensação de que seu crânio é de metal. (PYNCHON, 1998, 10-11)

Então uma elipse interrompe a cena. Nada mais resta da evacuação; vê-se agora outro lugar e outros personagens. Entra novamente em ação a imaginação cinematográfica de Pynchon: a passagem da cena inicial a uma outra com a qual ela não tem qualquer relação de continuidade – dentro de um mesmo capítulo e mediante uma discreta frase em itálicos – não causaria maiores problemas na forma-cinema, que tem no corte um de seus procedimentos corriqueiros (além de profundamente assimilado pelo público). O leitor, porém, fica privado do reconhecimento que a imagem provê instantaneamente; fosse o texto uma imagem, e, então, perceberíamos de imediato a mudança de cenário, de atores, de figurino, de iluminação, de som, e, com isso, a elipse seria prontamente reconhecida em sua pletora de detalhes, excêntricos ou ridículos ("Está embrulhado num cobertor espesso, um padrão axadrezado escocês laranja, vermelho-ferrugem e escarlate"), e tão típicos das

passagens súbitas de *O arco-íris da gravidade* à dicção cômica. Mas isso não acontece, e o leitor é ejetado do cenário da evacuação para esta nova cena, que retrata a manhã seguinte a uma bebedeira orgiástica – a bebedeira e o consumo de drogas de que se ocuparão tantos personagens da Segunda Guerra Mundial de Pynchon –, deixando totalmente para trás a tragicidade da salvação com que o item (4) terminara. O corte opera não apenas uma mudança de cena, mas também de tom – ainda que a sua comicidade, quase sempre entremesclada ao não-cômico (o trágico, o soturno, o decadente, o irônico), esteja distante de provocar gargalhadas. Surge ao final o primeiro personagem do livro, o "Pirata" Prentice.

(5)

> Exatamente acima dele, a quatro metros de altura, Teddy Bloat está prestes a cair do balcão, tendo resolvido apagar no lugar exato onde alguém, num acesso grandioso, semanas antes, havia arrancado a pontapés dois dos balaústres de ébano. Agora Bloat, num estupor, está saindo por esta abertura, cabeça, braços, torso, até que a única coisa que o mantém lá no alto é uma meia-garrafa vazia de champanhe, no bolso da calça, que se enganchou em algo –
>
> A esta altura, o Pirata conseguiu semi-erguer o corpo em sua estreita cama de solteiro e olhar à volta, piscando. Que merda. Que merda desgraçada... Ouve pano rasgando sobre sua cabeça. A Seção de Operações Especiais o ensinou a agir rápido. Ele se levanta de um salto e chuta a cama, que vai rolando sobre os rodízios em direção a Bloat. Bloat despenca e acerta bem no meio da cama, com um grande estrondo de molas. Umas das pernas se quebra. "Bom dia", observa o Pirata. Bloat responde com um rápido sorriso e adormece de novo, aconchegando-se no cobertor do Pirata. (PYNCHON, 1998, 11)

A cena agora é bufa (com Teddy Bloat ainda bêbado despencando do segundo andar), ao mesmo tempo em que reproduz o tipo de ação e o *timing* dos *action movies* hollywoodianos: (Bloat cai sobre uma cama que Prentice consegue empurrar no reflexo: "A Seção de Operações Especiais o ensinou a agir rápido"). Se o último entrecho ainda fazia uma transição da ambiência anterior – com o tempo mais lento correspondente ao despertar de Prentice –, agora a comédia está solta, e não há nenhuma outra sugestão de efeito além do puro riso – que entretanto talvez sequer venha a se despertar no leitor (ao menos neste momento exato da leitura), dada a rapidez da transição para a comédia: como o seu advento não fora antecipado, o leitor provavelmente estará despreparado para absorvê-la.

(6)

> Bloat é um dos moradores deste lugar, uma casinha construída no inicio do século, não muito longe da Chelsea Embankment, por Corydon Throsp, um conhecido dos Rossetti que usava batas de crina e gosta de cultivar plantas medicinais no telhado (uma tradição recentemente retomada pelo jovem Osbie Feel), algumas delas resistentes o bastante para sobreviver a nevoeiros e geadas, porém a maioria tendo retornado, em forma de fragmentos de alcalóides peculiares, à terra do telhado, juntamente com o estrume de três porcas de raça ali guardadas pelo sucessor de Throsp, e folhas mortas das muitas árvores decorativas transplantadas para o telhado por moradores subseqüentes, e mais uma ou outra refeição indigesta ali jogada ou vomitada por este ou aquele epicurista sensível – tudo misturado, com o passar do tempo, pelas facas das estações, até reduzir-se a um empaste, com muitos centímetros de profundidade, de um húmus inacreditavelmente negro no qual em se plantando tudo dá inclusive bananas. O Pirata, desesperado com a escassez de bananas causada pela guerra, resolveu construir uma estufa de vidro no telhado, e convenceu um amigo que percorria a rota Rio–Ascensão–Fort-Lamy a lhe trazer uma ou duas mudas de bananeira, em troca de uma câmara fotográfica alemã, se o Pirata conseguisse arranjar uma em sua próxima missão de pára-quedismo.
>
> O Pirata tornou-se famoso por seus Cafés com Bananas. De toda a Inglaterra vêm comensais, até mesmo uns que têm alergia ou nutrem ódio à banana, só para assistir – pois a política das bactérias, a arte do solo de combinar anéis e cadeias em redes que só Deus entende, já permitiu a produção de frutas de até quarenta e cinco centímetros de comprimento, por mais inacreditável que possa parecer. (PYNCHON, 1998, 11-12)

É provável que a esta altura o leitor tenha absorvido a comicidade do entrecho – que, todavia, logo se desfará. A cena prossegue com uma analepse que resgata um pouco da história da casa habitada pelo Pirata, e as (grotescas) condições de formação do solo capaz de produzir bananas de 45 centímetros. Os detalhes sempre desmesurados, ridículos, absurdos, grotescos (na medida em que puxam ao limite simultaneamente as convenções de verossimilhança e de bom-gosto, a química impossível resultando dos excrementos de porco) se acumulam na descrição do seu antigo proprietário ("que usava batas de crina"), aliás, amigo dos Rossetti (um bêbedo lendário do Chelsea Embankment, cf.: WEISENBURGER, 1988, 17), assim como as mudas de banana foram conseguidas por "um amigo que percorria a rota Rio–Ascensão–Fort-Lamy", etc.: onde a expectativa da hierarquização das informações faria esperar a disposição de alguns dados rápidos, Pynchon coloca uma pequena narrativa sobre fatos afinal irrelevantes, fazendo com que as hipérboles imagéticas sejam acrescidas de uma dilatação tanto informacional quanto temporal – uma cachoeira de dados se projetando nas três dimensões do tempo se interpõe vertiginosamente à linearidade diegética, porém em função de detalhes banais. Mas a hipérbole, a sensação de desproporção que este procedimento pode produzir, será tão

largamente explorada em *O arco-íris da gravidade* que se transformará num dos seus padrões de normalidade – pelo menos, para o leitor que consiga se habituar a elas.

> (7)
>
> No banheiro, o Pirata mija, sem nenhum pensamento na cabeça. Então embrulha-se numa túnica de lã que ele usa do avesso para manter oculto o bolso dos cigarros, se bem que isso não adianta muito, e contornando os corpos cálidos de seus amigos vai até a porta de vidro, sai no frio, geme quando as obturações dos dentes se enregelam, sobe uma escada espiral até o jardim no telhado e fica parado algum tempo, contemplando o rio. O sol ainda está abaixo do horizonte. Parece que vai chover, mas por ora o ar está anormalmente límpido. A grande central elétrica e o gasômetro ao longe destacam-se com precisão: cristais formados no bécher da manhã, chaminés, respiradouros, torres, canos, emissões tortuosas de vapor e fumaça...
>
> "Hhahh", um grito surdo e o Pirata fica vendo seu hálito dissipar-se sobre os parapeitos, "hhaahhh!" Telhados dançam na manhã. Suas bananas gigantescas pendem em cachos de um amarelo radiante ou verde úmido. Lá embaixo seus companheiros sonham babando com um Café com Bananas. Este dia bem esfregado não vai ser pior que os outros –
>
> Será mesmo? Ao longe, ao leste, onde o céu está rosado, acaba de surgir um lampejo muito forte. Uma estrela nova, no mínimo. O Pirata debruça-se sobre o parapeito para ver. O ponto brilhante já se transformou numa linha vertical branca. Deve estar acima do mar do Norte... pelo menos... sobre extensões de gelo e um sol que é um mero borrão frio...
>
> O que será? Coisas assim nunca acontecem. Mas o Pirata sabe o que é, pensando bem. Ele já viu num filme, há umas duas semanas... é uma esteira de vapor. Já subiu mais um dedo. Mas não é um avião. Avião não sobre na vertical. Esta é a nova bomba-foguete, ainda secretíssima, dos alemães. (PYNCHON, 1998, 12)

Novo corte abrupto de tom: longe da comédia que dominara o item (6), essa seção se assemelha ao esforço – aos *tours-de-force* – de Proust em reproduzir a paisagem percebida emotiva e sensorialmente pelo sujeito-narrador. Há um intercâmbio intenso entre o estado de ânimo de Prentice ("sem nenhum pensamento na cabeça") e o seu deixar-se levar pela luz, pelo frio, pelas formas das construções vislumbradas ao longe – que culmina na observação do vapor do próprio hálito sendo carregado pelo vento. Uma nova interrupção, porém, é provocada pela aparição de um fato que o toma de assalto: é a "estrela nova" que surge no horizonte, e que saberemos em seguida ser um V-2 inaugural. A sua descrição do foguete dá inicialmente continuidade ao padrão anterior, porém o conhecimento de Prentice – oficial do Serviço de Operações Especiais do Exército Britânico – desse novo armamento alemão rapidamente alterará o seu estado de ânimo, fazendo alterar também o modo de descrição da paisagem, conforme veremos a seguir.

(8)

> “Tem correspondência chegando.” Terá cochichado a frase ou apenas pensado? Aperta o cinto esfarrapado do roupão. Bem, dizem que esses foguetes têm uns 300 quilômetros de raio de ação. Não se pode ver uma esteira de vapor a 300 quilômetros, não é?
>
> Ah. Ah, sim: além da curvatura da Terra, mais ao leste, o sol, que acaba de nascer na Holanda, está atingindo a descarga do foguete, gotas e cristais, dando-lhes um brilho que se vê do outro lado do mar...
>
> A linha branca, abruptamente, parou de subir. Deve ser o combustível que acabou, o fim da combustão, como é mesmo que eles dizem... Brennschluss. Nós não temos um termo para isso. Ou então é secreto. A extremidade da linha, a estrela vista de início, já começa a sumir no vermelho do amanhecer. Mas o foguete vai chegar aqui antes que o Pirata veja o sol nascer.
>
> A esteira, borrada, ligeiramente dividida em duas ou três direções, paira no céu. O foguete, agora movido por pura balística, já subiu mais. Porém invisível agora. (PYNCHON, 1998, 12-13)

Tudo agora tende a uma objetividade máxima, na medida em que Prentice, subitamente atento, raciocina tecnicamente sobre o objeto que vê, e que ele sabe ser um dos poucos em Londres capaz de entender (para além das presenças físicas do ponto brilhante e do rastro de fumaça no céu). Mas a cientificidade da sua apreciação não é pura. O movimento do foguete atinge um ponto dramático, em que a sua ascensão máxima antecipa a queda sobre o solo; nessa altitude máxima, ele se torna invisível, e o Pirata sabe que essa invisibilidade inaugura a rápida contagem regressiva para a explosão – que ninguém sabe onde vai ocorrer. A imprevisibilidade do ponto de choque do V-2 (que é a imprevisibilidade do continuar vivo ou não) alterará mais uma vez o ânimo do personagem.

(9)

> Não deveria ele fazer alguma coisa?... ir à sala de operações em Stanmore, eles devem estar vendo nos radares da Mancha – não: não dá tempo, na verdade. Menos de cinco minutos de Haia até aqui (o tempo que se leva para ir à casa de chá na esquina... que o sol leva para atingir o planeta do amor... quase instantâneo). Correr para o meio da rua? Avisar os outros?
>
> Colher bananas. Ele atravessa a terra negra adubada em direção à estufa. Sente que está prestes a cagar. O míssil, a uma altutide de cem quilômetros, deve estar chegando no ápice da trajetória... começando a cair... *agora*...
>
> Treliças perfuradas pela luz do dia, vidraças leitosas brilhas benévolas. Como poderia haver um inverno – até mesmo este – tão cinzento que pudesse envelhecer esse ferro capaz de cantar no vento, ou nublar essas janelas que dão para uma outra estação, embora preservada do modo mais artificial?
>
> O Pirata olha para o relógio. Não registra nada. Os poros de seus rosto espetam. Esvaziando a mente – tal como aprendeu no Comando – penetra o clima úmido da estufa,

> começa a colher as bananas melhores e mais maduras, levantando as pontas da túnica e acolhendo-as lá. Dando-se o direito de contar só bananas, caminhando de pernas nuas entre os cachos pendentes, em meio àqueles lustres amarelos, naquele lusco-fusco tropical...
>
> Depois, volta para o inverno lá fora. A esteira de vapor desapareceu totalmente do céu. O suor no rosto do Pirata é quase tão frio quanto gelo.
>
> Ele leva algum tempo para acender um cigarro. Não vai ouvir o barulho da coisa chegando. Ela é mais rápida que a velocidade do som. Primeiro a gente sente a concussão. Depois, se não tiver morrido, ouve o barulho.
>
> E se ela atingisse *exatamente* – ahh, não – por uma fração de segundo daria para sentir a ponta, seguida de uma massa terrível, atingindo o topo do crânio...
>
> O Pirata curva os ombros e desce a escada-espiral com as bananas. (PYNCHON, 1998, 13)

A angústia do Pirata será em breve a de Slothrop, o personagem principal do romance. A morte ronda Londres de uma maneira para a qual nem mesmo um soldado foi preparado: "'A gente não ouve quando eles chegam' [...] 'os do outro tipo, os V-1, a gente ouve. Certo? Pode até conseguir cair fora. Mas esses explodem primeiro, e... e só *depois* é que a gente ouve eles chegando. Só que, se a gente morre, não ouve nada'" (PYNCHON, 1998, 30). O fato é que não há nada que se possa fazer, e a rotina tem que prosseguir sob essa ameaça constante. O ânimo de Prentice segue então numa gangorra em que a angústia é abafada pela consciência da impossibilidade da ação ("Esvaziando a mente – tal como aprendeu no Comando"), e é sob essa tensão em particular que começa o enredo de *O arco-íris da gravidade*.

1.2.3 Desdobramentos: um pouco do que são as 771 páginas seguintes

O que fica desta experiência de leitura? Antes de mais nada, devemos pensar que esta variação de dicções, tons ou procedimentos se prolongará, na verdade se intensificará, ao longo das aproximadamente 771 páginas subseqüentes. Os únicos presentes por enquanto são o Pirata Prentice e Teddy Bloat, mas, cedo, um emaranhado gigantesco de personagens será constituído, estabelecendo conexões em rede vertiginosas. Tomemos Bloat – um personagem bastante secundário – como exemplo: na primeira parte do livro, descobrimos que ele é conectado a Tantivy, que é amigo de Slothrop, que é observado por Prentice, sendo que Osbie Feel, companheiro de ambos (do Pirata e de Bloat), é ligado a Katje, que foge de Weissmann, que é coordenador-geral do projeto do foguete 00000, que envolverá a participação de Franz Pökler, ex-marido de Leni, que se tornará amante de

Peter Sachsa, que estabelecerá relações mediúnicas com integrantes da "Aparição Branca", instituição à qual pertence Pointsman, o cientista coordenador do projeto de observação e estudo de Slothrop – e a cadeia segue indefinidamente. Na segunda parte, Bloat aparece diretamente ligado a Slothrop (o eterno foco das redes, ao lado de Weissmann) e a Katje, e novamente a Tantivy, ao Pirata e a Dodson-Truck, mas agora numa reconfiguração da trama que envolve "A Firma" e as suas conexões com Pointsman e com toda uma rede de inteligência científico-militar: redes que não se fecham, todos os personagens apresentando alguma conexão com outros que se conectarão com outros que se conectarão com outros, muitas vezes por obra do acaso. Arriscamos afirmar, categoricamente, que nenhum leitor deixará de se perder nessa confusão, e que a maioria cairá numa desorientação intensa – que acabará por obscurecer quase por completo o enredo do livro.

Essas conexões têm uma aparência labiríntica, mas que talvez estejam de fato mais próximas à rede "rizomática" conceitualizada por Deleuze e Guattari: ao contrário do labirinto, cujos caminhos estão circunscritos por um invólucro que o fecha (e para o qual cabe encontrar uma única e exclusiva saída), o rizoma prima pela múltipla conectividade das linhas que o compõem, seus permanentes movimentos excedendo a capacidade de circunscrição do olhar do observador. Se a comparação é legítima, a lógica "rizomática" (*topos* paradigmático de todo o pensamento de descendência deleuziana) das redes de conexão entre as personagens do romance se tornaria evidente na inesgotabilidade das relações que elas podem constituir entre si (diferentemente dos caminhos de um labirinto, sempre iguais a si mesmos), e no fato dessas relações apontarem para um devir que não cabe nas próprias páginas do romance, sugerindo um movimento futuro que o transborda de modos não-previstos pelo conteúdo que ele nos apresenta (em *O arco-íris da gravidade* os desfechos são sempre parciais, pois paira sobre eles a sugestão de que, dali em diante, a mudança obedecerá a padrões que a narrativa se preocupa em apontar, porém deixando em aberto a sua efetiva concretização – preservando, assim, o espaço para o imprevisto).

Esse "rizoma" narrativo, que dificulta a compreensão do enredo, vai estimular afinal a pergunta: qual é, ao fim e ao cabo, o enredo de *O arco-íris da gravidade*? Uma tentativa de reconstituí-lo pode servir para exemplificar a dificuldade da sua leitura: Slothrop, tenente do setor de inteligência do exército americano, dispõe estrelas sobre um mapa de Londres, apontando os locais de residência das suas conquistas amorosas; esse

mapa coincidirá exatamente com os locais de queda dos foguetes V-2. Descoberta a coincidência, Pointsman, um cientista pavloviano sediado na “Aparição Branca”, organizará um trabalho de espionagem e pesquisa sobre Slothrop sob o pretexto da sua suposta importância para o esforço de guerra aliado. Mas Slothrop, de folga na Riviera francesa, percebe que está sendo espionado e foge para a Suíça, em busca de informações mais precisas sobre fatos que começaram a inquietá-lo em relação aos V-2 (que eram também o seu objeto de ocupação no trabalho de inteligência), e que terminarão por indicar a sua ligação umbilical ao foguete, da seguinte forma: quando criança, seus pais – membros de uma família decadente da Nova Inglaterra – o haviam vendido como cobaia de experiências com o plástico Imipolex (que viria a ser utilizado como material do V-2), em troca de uma vaga, no futuro, para ele como aluno em Harvard; a experiência em questão procurava promover o condicionamento do seu pênis – a ocorrência de uma ereção – à presença (tátil ou olfativa) do Imipolex. A descoberta de que toda a sua vida estivera ligada aos interesses de cartéis científicos, militares e burocráticos transforma, para Slothrop, o conhecimento do V-2 numa busca pelo seu próprio autoconhecimento; solto, tendo escapado ao controle do exército, ele peregrina pela “Zona” – nome conferido pelo romance à Alemanha recém-ocupada pelos aliados – à procura de informações sobre o V-2, mas logo também – e principalmente – à procura de informações sobre o 00000, exemplar único e misterioso do foguete construído por um certo Major Weissmann, foco paralelo de convergência da ação. Mas a menção a Weissmann faz com que a seqüencialidade do enredo-Slothrop se interrompa, pois a presença do primeiro na trama possui um enredo próprio, completamente independente daquele que tem Slothrop como foco (mas tão complexo quanto ele), e que jamais o tocará. Se ambos os enredos possuem um ponto em comum (o 00000), mas que permanecerá virtual para um deles (Slothrop nunca chega ao foguete de Weissmann e nunca encontra o Major pessoalmente, apesar de tê-los próximos de si a todo instante na Zona), a relação entre um e outro não pode ser representada graficamente por um plano cartesiano, mas unicamente por linhas que não se cruzam. Ocorre que essas linhas, independentes entre si, são cruzadas por inúmeras outras que vêm conectá-las (entre tantos exemplos possíveis, mecionamos que Katje, ex-escrava de Weissmann, se tornará espiã-amante de Slothrop, e que Enzian, ex-amante de Weissmann, se encontrará repetidas vezes com Slothrop), cada uma delas carregadas de personagens

para os quais, individualmente, a narrativa comporá enredos próprios, e sempre também bastante complexos.

A trama se torna intricada a ponto de fazer com que a reconstituição do enredo do livro a partir de Slothrop (tomado como foco principal), ou a partir de Slothrop e Weissmann tomados como focos principais paralelos, se mostre afinal uma redução, uma vez que, para fazer uma tal reconstituição, seria preciso tratar as estórias individuais de personagens como Katje, Ezian, ou Tchitcherine como narrativas heterodiegéticas "explicativas", i.e., secundárias em relação ao núcleo diegético considerado "principal", e tendo como função meramente explicar ao leitor o lugar e a função dos personagens secundários. Uma tal proposta de linearização é defensável metodologicamente (conforme viemos fazendo até aqui); ela nada tem a ver, entretanto, com a experiência de leitura que a obra oferece. Nessa última, tem-se uma gradação da carga diegética associada a cada personagem, que vai da menção de pequenas passagens das suas biografias (sempre muito carregadas de informações) a longos panoramas, variando conforme a importância de cada um deles; essa importância, porém, dada a sobrecarga de personagens, é obscurecida pela massa de informações transmitidas sobre cada um deles – e é difícil discernir a importância exata de cada personagem, dada a atenção detalhada que cada um deles recebe.

A discernibilidade do enredo não é dificultada apenas pelo delineamento dos personagens, mas também pela complexidade de cada movimento da ação. Mais acima, quando dissemos que Slothrop foge ao perceber estar sendo investigado, não dissemos que este curto verbo "foge" abriga aquilo que, no livro, corresponde à ida de Slothrop a uma espécie de "festa permanente" de um tal Raoul de la Pirlimpimpin, contrabandista, em que algum convidado havia colocado haxixe nos tira-gostos e provocado um estado de loucura coletiva, onde se desenvolve uma peripécia em que Slothrop ganha um terno ridículo, e outra em que um tanque de guerra (objeto de uma negociata que envolvera dúzias de pessoas e que terminara muito mal) invade a festa atirando para todos os lados, e o anfitrião (que já sabia da situação de Slothrop não se sabe como) o oferece um trabalho como agente numa rede de contrabando, ocupação que lhe permitiria fugir dali em direção a Zurique. Tudo isso é lançado ao leitor abruptamente; e onde uma pequena seqüência poderia produzir uma solução de continuidade diegética, aparece um pequeno vendaval de acontecimentos que o leitor tem que aprender a entender como contingente em relação à

totalidade do enredo. O que não resolve a dificuldade: como esses elementos contingentes não param de aparecer, aquela totalidade apenas muito dificilmente será entrevista...

Além disso, quanto à variação de tons: a transição do trágico ao irônico, ao cômico, ao lírico é uma constante. É uma constante de fato, a perpassar cada seqüência do romance – diria, cada página. Nem sempre ela é feita de forma rápida, alguns episódios têm um tempo bastante lento. Porém, às vezes, a rapidez é enorme: um dos procedimentos mais peculiares a Pynchon é a incorporação narrativa da estrutura do filme musical – com a intromissão no texto de letras de canções cantadas pelos personagens (ou por "figurantes") –, que freqüentemente vem quebrar o tom vigente, contrariando as expectativas-padrão correlatas ao tema ou à ambiência abordados. Há uma seqüência em que Slothrop toma um trem na Alemanha recém-ocupada e completamente devastada (inclusive humanamente: no trem o estado físico dos passageiros é uma sinédoque da destruição do país); logo após ter situado o leitor naquele cenário específico, a narrativa dá lugar a uma canção:

> Dentro do vagão sacolejante, Slothrop estava acompanhado de outros trinta seres friorentos e andrajosos, olhos só pupilas, lábios craterados de feridas. Estavam cantando, alguns. Muitos deles garotos. É uma canção de deslocados de guerra, e Slothrop vai ouvi-la muitas vezes na Zona, nos acampamentos, na estrada, em mais de dez variantes:
>
> Se vires um trem esta noite,
> Depois que a noite chegar,
> Deita no teu cobertor
> E deixa esse trem passar.
>
> Trens nos chamam toda noite,
> Trens distantes, aos milhares,
> Que cruzam cidades vazias,
> Trens que não têm lugares.
>
> [...]
>
> Passam estações desertas,
> E outras, e outras mais.
> Os trens levam o que deixamos,
> Os trens nos deixam pra trás. (PYNCHON, 1998, 296)

A cena é de um lirismo doloroso, e de uma dramaticidade que Pynchon não evita (caso contrário não caberia o período "Muitos deles garotos"). Não obstante, a passagem da descrição do cenário para a leitura da letra de uma canção coloca a experiência da dor

momentaneamente em suspenso, do mesmo modo como falar distanciadamente de um sentimento – meramente "enunciá-lo" – mitiga a sua experiência como sofrimento. A seu modo, tem-se aqui uma dinâmica semelhante à do teatro épico de Brecht, no qual "The interrupting of the action [...] always works against creating an illusion among the audience." (BENJAMIN, 1973, 99) Também nas encenações de Brecht despontam canções, "whose principal function consists in interrupting the action." (BENJAMIN, 1973, 99) É certo que a comparação não pode ser levada muito adiante, porque em Pynchon as canções muitas vezes servirão para a continuidade da ação ou terão mesmo funções cômicas: não se trata jamais de fazer com que elas conclamem o leitor a uma "tomada de posição" diante da matéria lida – a sua função não corresponde a um estímulo à "conscientização" do público e à sua participação política. Mesmo assim é possível dizer que, formalmente, quando a vontade de distanciamento através do uso das canções ocorrer na narrativa de Pynchon, ela terá alguma semelhança para com os experimentos de Brecht. Pois ainda que as suas diagramações na página de um livro possam ser idênticas, a leitura da letra de uma canção difere substancialmente da solenidade própria à leitura de um poema, em função da doação pelo leitor de um ritmo musical à matéria lida (Pynchon inúmeras vezes sugerirá o ritmo adequado: um jazz, um foxtrot, "Uma dessas musiquinhas tristonhas, meio parisienses, em ¾"). Na cena do trem, a dor do momento não é contradita pela canção, que, entretanto, mitiga a sua plena continuidade – que poderia levar à comoção do leitor. Tal como Brecht, Pynchon trabalhará para bloquear ao máximo o tipo de empatia necessário para o efeito da comoção, cuja possibilidade será corroída por dentro; assim, na cena em que Ombindi quer convencer Enzian a participar do suicídio coletivo dos remanescentes da sua tribo, os Herero da Namíbia que ainda viviam na Alemanha (alternativa que ele vislumbra como a única solução possível para um povo que perdera a capacidade de conferir sentido à própria existência), a conversa dá lugar subitamente a uma cantiga chamada "Suicídio é sensacional", em que Ombindi diz:

> Eu não ligo nem um pouco pra comida,
> E estou é me lixando pra bebida,
> Mas suicídio é sensacional!
> [...]
> Não faz mal se acabou minha ração,
> Se a minha mãe traçou um batalhão,
> Mas suicídio é sensacional! (PYNCHON, 1998, 332)

Este humor (ainda que bastante tensionado pelo teor da conversa) joga ao chão qualquer tragicidade em estado embrionário: o diálogo é retomado, e não continuado, e o equilíbrio está rompido: as canções são, deste modo, um dos procedimentos pelos quais a narração de *O arco-íris da gravidade* oscila por tons diferentes, e a velocidade dessa oscilação (cujos componentes estáticos – "líricos", "épicos", "cômicos", "dramáticos" – estão em linhas de variação constante) cria a impressão de frieza, de afastamento, de indiferença ou de "racionalidade" que freqüentemente se atribui ao seu autor: Pynchon, o *self-conscious writer* por excelência, na linhagem de Flaubert ou de Joyce. No nosso entender, é mais interessante investigar as estratégias de Pynchon para suspender a dramaticidade tão logo ela ameace tomar livre curso – para amortizá-la sempre que ela ameaçar conferir a uma cena um tom que permita ao leitor ou ao intérprete sintetizar a cena como um todo, resumi-la sob uma impressão unívoca, e talvez perigosamente próxima da auto-satisfação na compaixão enternecida: é bem de *ameaça* que se trata; num romance de uma criticidade tão corrosiva (como procuraremos demonstrar a partir do próximo capítulo), a forma narrativa seguirá princípios de corrosão – corrosão de qualquer tendência de tonalidade que comece a se tornar dominante – equivalentes.

Há outros trechos, por fim, em que não apenas os tons variam, mas toda a narrativa assume uma excentricidade radical em relação à diegese. Destacados do enredo (não se relacionando nem com os seus personagens nem com a seqüência dos acontecimentos), tais trechos sequer remetem a ele – como poderia ocorrer, por exemplo, no caso de uma narrativa intercalada que lhe conferisse algum significado (como ocorrerá com a "A História de Lorde Byron, a Lâmpada" ao final do livro). Não se trata disso; nos referimos aqui a narrativas que não têm qualquer relação de necessidade aparente para com a diegese, subsistindo em si mesmas – em suas imanências: passagens como essas nos aproximarão de uma definição de fragmento, que seja útil dentro da nossa proposição metodológica.

1.2.4 Os fragmentos e a contingência

Pretendemos ter dado evidência à massa de elementos que escapa à análise temática que propomos empreender de *O arco-íris da gravidade*. O procedimento que escolhemos

para fazê-lo foi o de projetar as dificuldades que cercam a leitura “leiga” do romance, sem que, para tanto, recorrêssemos a algum rótulo – como o de pós-moderno – que pretendesse identificá-lo estilisticamente. Ao introjetarmos em nosso horizonte aquilo que imaginamos ser uma leitura “leiga” da obra, adotamos aquele que Moore definiu como o seu projeto pessoal ao abordar *O arco-íris da gravidade*: resgatar, para o romance, o seu leitor “preterido”, sem com isso negar os procedimentos próprios à sua recepção mais erudita: “The explicator can best serve Pynchon by trying to help him locate his preterite readership outside the graduate schools, while at the same time affirming the novel’s right to a presence in those schools.” (MOORE, 1987, 7)

Retomemos agora a discussão sobre o paradigma da contingência. Em *O arco-íris da gravidade* a contingência está presente nos inúmeros detalhes que subsistem em si mesmos ao longo da narrativa, não sendo alocáveis sob um sentido geral e “exterior”. Destarte o humor seria a contingência em seu grau máximo, ao menos conforme a sua definição por Gilles Deleuze:

> lês príncipes comptent peu, on prend tout à la lettre, on vous attend aux conséquences (c’est pourquoi l’humour ne passe pas par les jeux des mots, [...] qui sont du signifiant, qui sont comme un principe dans le principe). L’humour, c’est l’art des conséquences ou des effets [...] L’humour est traître, c’est la trahison. L’humour est atonal, absolument imperceptible, il fait filer quelque chose. [...] il est à la surface: les effets de surface, l’humour est un art des événements purs. (DELEUZE, 1977, 83)

Para Deleuze, o humor é o elemento a-significante impossível de ser apropriado pela significação. Ele é uma traição da razão: lembremos da forte dose de pastelão do humor pynchoniano, e a aproximação com a definição de Deleuze se tornará mais nitidamente plausível. Mesmo que não se possa creditar a todo elemento contingente essa a-semanticidade radical, seu próprio é a subsistência na própria imanência, que não é remissível a um significado que lhe seja transcendente.

Bem diferente, por sua vez, é o fragmento. Também subsistente em sua imanência, ele entretanto tem um sentido passível de ser discernido mediante o cotejo com outros fragmentos destacados. Leiamos o parágrafo em que, a partir de uma vaga referência cifrada ao *King Kong*, Pynchon nos põe diante de um tal Prettyplace, estudioso do filme:

> "Pois é", como afirma o crítico Mitchell Prettyplace em seu estudo definitivo, em 18 volumes, de *King Kong*, "o negócio é que ele estava *apaixonado* pela moça, gente". A partir dessa premissa, Prettyplace, ao que parece, não se esqueceu de nada, nenhuma tomada de cena, inclusive as que não chegaram a ser utilizadas na montagem final, vasculhando-as até o último farelo de simbolismo, biografias exaustivas de todo mundo que teve alguma relação com o filme, extras, maquinistas, laboratoristas... até mesmo entrevistas com os Kultores de King Kong, membros de um sociedade à qual só são admitidos os que já viram o filme pelo menos 100 vezes e foram aprovados num exame de 8 horas de duração... E no entanto, no entanto: há que levar em conta a lei de Murphy, esta ousada reformulação irlandesa e proletária do teorema de Gödel – *quando tudo foi verificado, quando nada pode dar errado, nem mesmo nos surpreender... algo há de dar errado.* Assim, as permutações e combinações que Pudding prevê para 1931, o ano do teorema de Gödel, em *Coisas que podem acontecer na política européia*, não dão chance alguma a Hitler. Assim quando as leis da hereditariedade são estabelecidas, nascem mutantes. (PYNCHON, 1998, 286-7)

Na passagem acima, contingente é a criação de uma micro-narrativa em torno do *King Kong*. Por que ela acontece? É impossível responder. Fragmentárias, porém – e não contingentes –, são a tematização do acaso (a contingência dá não apenas o paradigma formal, mas é também um tema de *O arco-íris da gravidade*), e a aparição de uma pessoa (o tal Mitchell Prettyplace) e uma comunidade (os "Kultores") cujos projetos, apreensíveis racionalmente, são na verdade absolutamente insanos (elementos que podem ser encontrados em outros pontos da narrativa). Contingente é a cara específica que a tematização assume, mas não a sua função temática. Escolhemos o termo "função" propositadamente, porque a recorrência de *topoi* ou imagens numa obra literária pode ser interpretada funcionalmente sem que (ao contrário do que afirma Wellbery) a contingência seja atropelada no processo: a semelhança funcional não pressupõe a equivalência formal; elementos únicos ou singulares podem compartilhar entre si modos de aparição na narrativa que os localizam num mesmo complexo estrutural ou funcional, que, como tal, deve ser flexível o suficiente para comportar em si a variabilidade dos elementos que circunscreve – e um mesmo elemento pode, ademais, exercer funções diferentes. O importante é notar que a funcionalidade não resume a contingência em sua íntegra: a singularidade escapa por todos os lados, a interpretação resumindo-se a abarcar o que a sua aparição sugere de recorrente – se não como fato, pelo menos como modo, imagem ou tema. É assim que, na condição de recorrência, uma contingência – os "Kultores" – se torna um fragmento, uma totalidade auto-significante, que pode ser alinhavada a outras totalidades semelhantes num processo de iluminação recíproca – mantendo a sua diferença, podemos aproximar os

“Kultores”, por exemplo, aos refugiados argentinos que seqüestram um submarino alemão para pedir asilo político na Alemanha pós-guerra, em busca de uma abertura de fronteiras: são comunidades insanas em busca da consecução de projetos racionalmente articulados, e plenos de sentido para os seus integrantes. A teorização que importa absorver aqui é que a diferença entre o elemento do acaso que não se pode subsumir sob uma generalidade, e aquele que, sim, se pode, é fundamental: fosse o livro povoado apenas por elementos do primeiro tipo, ele seria provavelmente ilegível, pela ausência absoluta de centro.

Lancemos outro exemplo: ao final do livro há uma página ocupada com uma “Carta da mãe de Slothrop ao embaixador Kennedy”, que se deduz ser o pai do futuro presidente dos EUA. A parte final de *O arco-íris da gravidade* é composta por pequenas seqüências independentes, várias delas autônomas ao(s) enredo(s) do romance, e o parágrafo seguinte encontra um leitor supostamente preparado para a quebra diegética (que ocorrera dezenas de páginas antes), a “carta” – tal como todo o final da narrativa – se pondo como uma diferença em relação às expectativas de continuidade e de fechamento da narrativa. Lembremos que Slothrop estudou em Harvard; a carta então começa assim:

> Oi Joe e aí tudo bem. Escute, Djiu-Zépi: estamos ficando meio preocupados com o caçulinha outra vez. Será que dava para você chatear todos aqueles seus amigões de Londres *só* mais uma vezinha? (Prometa que vai tentar!!) Mesmo se as notícias forem as mesmas de sempre, isso para nós é boa notícia. Eu ainda me lembro do que você disse quando recebeu a notícia terrível sobre a lancha-torpedeiro, antes de você saber como estava o seu Johnzinho. Nunca vou me esquecer das suas palavras. É o sonho de todo pai e mãe, Joe, e não só de pai e mãe de aluno de Harvard como nós dois. (PYNCHON, 1998, 704)

A noção de fragmento que procuramos estabelecer prevê a possibilidade da circunscrição sob um mesmo *topos* de elementos distribuídos de forma contingente ao longo da narrativa. Contingente, no caso, não é necessariamente o elemento em si, mas a dinâmica da sua aparição – não os elementos, mas a a-lógica da distribuição dos elementos que subsistem em suas imanências, mas que podem, contudo, ser alinhavados numa teia de conexões que confere organização ao caos aparente. A “carta da mãe de Slothrop” nos traz de volta a Harvard, dando um delineamento ainda mais preciso a um ponto que parece importar a Pynchon: a caracterização de Slothrop como um membro (decadente) da maior elite norte-americana: aquela oriunda da Nova Inglaterra, que se tem como descendente

direta dos *pilgrims*, dos *founding fathers* da América. O conteúdo da carta é extremamente cifrado ("contingente"), mas isso importa pouco para o modo de leitura que aqui propomos, preocupada com o discernimento da recorrência do elemento fragmentário. A recorrência, no caso (leia-se: a recorrência que *nós* somos *capazes* e *queremos* apontar), independerá do significado concreto do episódio da "lancha-torpedeiro", uma vez que o ponto de remissão a outras passagens do livro está na menção a Harvard, ali reforçada pela figura da mãe (muito antes de ser um futuro grande cidadão americano, o aluno de Harvard é um filho notável de uma *boa* família americana) e dos seus laços com a família Kennedy (quintessência da elite da Nova Inglaterra, em especial para o leitor póstero à eleição e assassinato do seu filho ilustre). O importante, porém, está em apontar que a súbita aparição de um certo tema só pode ser percebida como recorrente pela imanência, pela auto-suficiência do tema dentro do curto espaço do fragmento – que prescinde do longo desenvolvimento, do tempo lento da exposição (que, num romance, poderia corresponder a algumas dezenas de páginas), surgindo antes como um *flash* instantâneo.

Ao falar do primeiro Romantismo alemão, na sua opção pelo fragmento, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy caracterizam o fragmento como possuidor de três traços fundamentais:

> le relatif inachèvement [...] ou l'absence de développement discursif [...] de chacune de sés pièces; la varieté et lê mélange des objets dont peut traiter un même ensemble de pièces; l'unité de l'ensemble, en revanche, comme constituée em quelque sorte hors de l'oeuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1978, 58).

A primeira característica revela a imediatez com que o conteúdo do fragmento é comunicado; a segunda fala da capacidade que tem a forma-fragmento de produzir um convívio quase simultâneo de temas diferentes, num espaço curto de papel; a terceira aponta a unidade de um dado conjunto de fragmentos como externa a cada um deles, remetendo a uma instância externa ao texto e devendo ser constituída pelo sujeito-leitor. Tudo isso se aplica à textualidade de *O arco-íris da gravidade*: "le fragment comme propos déterminé et délibéré, assumant ou transfigurant l'accidentel et l'involontaire de la fragmentation" (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1978, 60). O inacabamento do fragmento ("Le fragment [...] comprend un essentiel inachèvement", LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1978, 62) – que é a contraparte da sua auto-subsistência –, a

profusão de direções a que um conjunto de fragmentos remete e o tensionamento da unidade destarte provocado (tensionamento, mas não banimento) são características marcantes da narrativa daquele romance, no qual a presença da totalidade não obstante permanece, sob a lógica do fragmentário:

> Chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. C'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment. Que la totalité soit présente comme telle en chaque partie, et que le tout soit non pas la somme mais la co-présence des parties en tant que co-présence, finalement, du tout à lui-même, (puisque le tout c'*est* aussi bien le détachement, la clôture de la partie), telle est la nécéssité d'essence qui découle de l'individualité du fragment : le tout détaché, c'est l'individu. (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 1978, 64)

(O que a exposição de Labarthe e Nancy não prevê é a exploração da contingência absoluta, ausente em Schlegel ou Novalis: a feitura de uma peça que não remete a nada para além de si mesma.)

Porém, já sabemos que a difícil interpretabilidade da contingência (que pode ser compreendida funcionalmente, ou, então, mediante uma interpretação que a aborde em sua particularidade, deixando para trás a remissão a um todo transcendente) convive, em *O arco-íris da gravidade*, com a interpretabilidade relativamente mais simples do fragmentário, em sua recorrência. Pois o importante é que uma recorrência pode ser nomeada. Dar nome a uma recorrência de elementos fragmentários permite lançar uma organização sobre o difuso, conferindo linearidade ao caos. No caso precedente, Harvard poderia aparecer, juntamente com outros fragmentos do romance, com o nome de "etnocentrismo" – que poderá ou não diferir do "racismo" que exploramos no capítulo anterior (em *O arco-íris da gravidade*, ao passo que o racismo é uma constante ocidental, o etnocentrismo é mais particularmente norte-americano). O que importa destacar é que o ato da nomeação de uma recorrência será, na nossa pesquisa, o momento correspondente à colocação de um problema pelo cientista: diante de uma matéria rebelde à homogeneização, a definição de temas relevantes na obra de Pynchon será assumidamente uma ação do sujeito-conhecedor, que se habituou a enxergá-los *para além* (como objeto do conhecimento), mas ao mesmo tempo *na* volubilidade do texto. Se a comparação com o

trabalho do cientista tem pertinência, podemos prossegui-la afirmando que a nomeação do tema se fará consolidar mediante a busca de elementos no universo estudado que a corroborem; no nosso caso em particular, mediante a busca de fragmentos em suspensão pela narrativa de *O arco-íris da gravidade*, desconsiderando para tanto a sua disposição original na forma-romance. Em outras palavras, assumiremos a linearização da anarquia, mas sem que isso signifique pretendermos que a linearidade se sobrepõe ao anárquico. Uma e outro coexistem, e é por isso que adotamos o modelo de Arrighi da "ordem anárquica": pois nele a existência de uma ordem não passa de um ponto de referência útil e eficiente, mas jamais atuante sobre todos os pontos do sistema: é ilusório pensar, por exemplo, que os EUA, como centro do nosso sistema-mundo, interfiram de fato em todos os pontos que o compõem. Eles dão o norte, e são uma referência fundamental para a ordenação geopolítica, cultural e econômica do globo, mas são infinitas as partículas que lhes escapam ao controle. Tal como a concebemos, a tarefa da produção de conhecimento objetivo pode assumir a definição que dão Deleuze e Guattari ao trabalho da ciência: "A ciência [...] renuncia ao infinito, à velocidade infinita [do caos], para ganhar *uma referência capaz de atualizar o virtual*. [...] é como uma parada da imagem. É uma fantástica *desaceleração*. [...] Desacelerar é colocar um limite no caos, sob o qual todas as velocidades passam" (DELEUZE e GATTARI, 1992, 154). Diferentemente da arte, que para eles corporifica o caos, e da filosofia, que dá consistência ao caos, a ciência dá ao caos uma forma precisa, sob a qual ele prossegue em sua intensidade e movimento: tomando a liberdade de pensar a interpretação do texto literário como análoga à prática científica, entendemos que o nosso objetivo, aqui, é o de dar "rostos" e "nomes" a *O arco-íris da gravidade*, sob as quais o romance continuará a viver em sua intensidade insistente, intensidade que, entretanto, não denega a adequação ou a legitimidade das "rostos" que captam um instante possível da sua trajetória.

Não há qualquer relação de necessidade entre ordem (desaceleração do caos) e controle, e nem, por conseguinte, entre interpretação e controle. Muito mais – e muito menos – do que uma estrutura que coordena a totalidade, do ponto de vista epistemológico a ordem é em si a *possibilidade de nomeação da recorrência*, que nos permite observar os modos de interação dos elementos pertencentes a um mesmo sistema.

1.2.5 Fechamento: pequena menção à nossa fonte de inspiração

O livro cuja metodologia nos inspirou diretamente a empreender esta longa digressão epistemológica foi *Em 1926*, de Hans Ulrich Gumbrecht. Nele, Gumbrecht utilizou a técnica que pretendemos incorporar, de nomear recorrências no difuso: 51 verbetes dão ordenação a um ano inteiro do século XX, com o objetivo de torná-lo presente aos olhos do leitor contemporâneo. Os verbetes (que vão de "Jazz" e "Montanhismo" a "Ação versus Impotência" ou "Ação = Impotência") são de escolha do autor, que age mediante a identificação de semelhanças e diferenças, bem como o estabelecimento de hierarquias e prioridades no seu campo de pesquisa.

Contudo, Gumbrecht não elaborou uma exposição detida dos pressupostos teóricos da sua metodologia, e resolvemos fazê-lo por nossa própria conta. Evidentemente ele não tem nada a responder sobre o que viemos de apresentar, mas vai aqui a nossa menção, que não poderia deixar de ser feita.

2 APRESENTAÇÃO DO SÉCULO XX

> In both its range and, one may predict, its cultural position, *Gravity's rainbow* recalls only a few books in the Western tradition. To refer to it as a novel is convenient, but to read it as a novel – as narrative of individuals and their social and psychological relations – is to misconstrue it. Although the genre that now includes *Gravity's rainbow* is demonstrably the most important single genre in Western literature of the Renaissance and after, it has never previously been identified. *Gravity's rainbow* is an *encyclopedic narrative*, and its companions in this most exclusive of literary categories are Dante's *Commedia*, Rabelais's five books of Gargantua and Pantagruel, Cervantes's *Don Quixote*, Goethe's *Faust*, Melville's *Moby-Dick*, and Joyce's *Ulysses*. (MENDELSON, 1976, 161)

A consideração de Mendelson com que inauguramos este capítulo exacerba tudo o que foi dito no capítulo anterior sobre a remissão à totalidade em *O arco-íris da gravidade*. "Enciclopédica", a obra de Pynchon se entranha em seu tempo, se distancia do seu tempo, e perspectiviza o seu tempo, fazendo com que a totalidade do saber atual – científico, tecnológico, filosófico, religioso, epistemológico, cultural, artístico – se encharque da sua historicidade específica, historicidade que entretanto se torna específica apenas mediante a sua ficcionalização. É no ficcional que a totalidade histórica atual se vê subtraída em sua mera continuidade – em seu caráter de *dado* – para que se revelem seus impasses, que emerjam mudanças epistêmicas, e que seja suferida a necessidade de mudanças na ordem. Toda a realidade cabe numa "narrativa enciclopédica", e é toda a realidade que será por ela reconfigurada – ou que aparecerá, nela, já reconfigurada em relação aos modos com que é usualmente compreendida:

> From his position at the edge of a culture, an encyclopedist redefines that culture's sense of what it means to be human. An encyclopedic narrative prophesies the modes of human action and perception that its culture will later discover to be its own central concerns. The disturbing "illegal" strangeness of most encyclopedic narratives at the time of their publication, the differences between the book and its culture's self-conceptions, are the result of the encyclopedist's understanding of modes of meaning that a culture has already begun to use but has not yet learned to acknowledge. (MENDELSON, 1976, 178)

A nossa proposição de analisar a "visão do século XX" de *O arco-íris da gravidade* deve ser entendida, então, literalmente como tal, e não como uma hipotética visão do século "por" *O arco-íris da gravidade* – buscamos compreender o século *do* romance, e não o

século “factual” conforme *espelhado por* ele. O século é, ali, uma construção singular, a perspectivação de uma massa histórica gigantesca sob um delineamento exclusivo. Mas é claro que esta novidade é possível apenas mediante a presentificação de uma matéria que deve ser reconhecida como historiográfica pelo leitor, sem a qual século XX algum existiria no romance. A novidade é, assim, um trabalho de re-produção – de nova produção – da realidade histórica.

O arco-íris da gravidade é uma obra de ficção. Mais do que mera redundância, a afirmação procura livrar este capítulo da suspeita que pode recair sobre qualquer exegese literária de cunho historiográfico: a de confundir literatura e documento (no velho *topos* da arte como “espelho da realidade”). É preciso impedir a formação dessa suspeita, pois analisaremos aqui uma obra que, literária, *ficcionaliza* a matéria histórica – procedimento cheio de especificidades, que cumpre compreender. Em especial, quando sabemos que, no caso específico de Pynchon, tem-se mais do que a (usual, no gênero romanesco) localização ou remissão do ficcional a quadros históricos determinados, e sim a ficcionalização de momentos históricos precisos com rigor de detalhes, revelando um trabalho de pesquisa tão cuidadoso quanto raro – por ser *a priori* desnecessário – num romancista. Há todo um *cuidado* do Pynchon historiógrafo em reproduzir os fatos de maneira historiograficamente precisa – o que porém jamais faz dele um historiador de fato, e em nada abala a sua posição de ficcionista: estabelecer o corte operador da distinção entre uma coisa e outra torna-se, assim, um procedimento importante ante à tarefa de que se incumbe este capítulo.

Em linhas bastante gerais, pretendemos, a partir de agora, apresentar a realidade do sistema-mundo moderno e contemporâneo, tal como ela é construída (nos planos material, mental e metafísico) em *O arco-íris da gravidade*. Pretendemos que isso abra o caminho para a discussão conclusiva do capítulo 3, em que será abordada a *performance* ética (mas não forçosamente modelar) presentificada no livro, compreendida como resposta romanesca à realidade ficcionalmente construída. Torna-se de antemão relevante, portanto, distinguir a nossa apresentação do “real ficcional” sugestionado por *O arco-íris da gravidade* de uma hipotética defesa de que a realidade seria “de fato” como ele sugere – ou argumenta, expõe, estatui. Já a inadequação desses verbos denuncia o erro de tal pressuposição: não buscaremos apoiar a “veracidade” da realidade representada no romance, simplesmente porque não é próprio à literatura afirmar verdades deste gênero. No

que tange à remissão à verdade (não necessariamente factual), o que faz propriamente um romance é promover uma diferenciação no contínuo da experiência e na compreensão normalizadas da realidade, sendo isso o que nos possibilita investigar a sua sugestão de uma diferenciação pragmática possível – como diferenciação da *práxis* cotidiana –, motivada pela sua leitura. Para que o nosso percurso até o capítulo 3 se legitime desde agora, cabe investigar brevemente de que modo a ficção, enquanto forma discursiva epistemologicamente específica, consegue perfazer (ou sugestionar) essa dupla diferenciação, intra e extra textual.

Wolfgang Iser é o autor de uma teorização seminal – analítica e pragmaticamente – sobre o ficcional literário, que parte da diferenciação entre a realidade factual experienciada como real e a mesma realidade conforme ficcionalizada:

> há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere portanto à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. [...] Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. (ISER, 1996b, 14)

O real ficcionalizado não é uma reiteração cabal do preexistente: ele acrescenta algo à realidade com a qual dialogou; ele "transgride a sua determinação", ou seja: faz ver de um modo novo um substrato já-codificado, uma certa matéria que, não obstante a sua inesgotabilidade semântica, tende a se acomodar como um já sabido nas consciências individuais. Não-paradoxalmente, esse poder transgressor é possível apenas mediante a concretude "real" do texto ficcional, i.e., a capacidade de fazer com que os elementos do real reconhecíveis pelo leitor atuem *como se* fossem, por si mesmos, reais. O caráter de "como se" da ficção é para Iser um de seus atributos fundamentais, a sua teoria assumindo uma posição francamente antimimética: se o fictício "seleciona" e "combina" elementos do real, e além disso "auto-indica" a sua própria condição de fictício, está abolida a sua radicação e origem num domínio heterogêneo a si mesmo, uma vez que, analiticamente pensado como produto, a dissociação entre o ficcional e o real compreendido como

contínuo da vida – não-questionado, não-teorizado, não-problematizado – permite-nos pensá-lo exclusivamente como *poiesis*. Se, como produção, o fictício difere ontologicamente do real, a sua *aparência* de real resulta da ação do imaginário, instância virtual onde se produz uma visão, percepção ou experiência individual de um real agora transformado, resultante do estímulo promovido pelo fictício. A aparência de real é um retorno do leitor (e não do texto em sua imanência) aos fragmentos do real transformados pelo processo da ficcionalização, retorno que, radicalmente singular (ou individual), não será controlado por tais fragmentos, tornando impossível presumir qualquer relação de necessidade ou de determinação entre o real ficcionalizado (intra-textualmente) e a sua atualização pelo imaginário (a sua recepção) – ainda que, para o analista do texto, seja relativamente possível resgatar no fictício a sua intencionalidade quanto à atualização futura da matéria ficcionalizada, através da investigação dos seus modos específicos de apropriação do real ("Como ato de fingir, a seleção possibilita então apreender a *intencionalidade* de um texto", ISER, 1996b, 18), que evidentemente não se pode pretender corresponder às suas atualizações *de facto* pela pluralidade (diacrônica e sincrônica) de leitores que o texto alcançará. Para consolidarmos as implicações e desdobramentos desta teorização, observemos a explicação seguinte sobre como a "combinação" ficcional de elementos reconhecíveis (pelo leitor) como reais consegue produzir a impressão de facticidade, através do "ato de fingir" – do "como se" – que funda o fictício. A passagem versa sobre o "fingimento", em seu poder de produção de realidade ("facticidade"):

> Como ato de fingir, a combinação cria *relacionamentos* intratextuais. Como o relacionamento é um produto do fingir, ele se revela, como a intencionalidade do texto, como *fact from fiction*. Ele alcança esta "facticidade" específica pelo grau correspondente de sua determinação, mas também pela influência exercida nos elementos que ele relaciona entre si. Pois, não sendo ele mesmo uma propriedade destes elementos, não partilha de seu caráter de realidade, embora, por sua determinação, provoque a aparência de ser um real. Sua "facticidade" portanto não se funda no que é, mas naquilo que por ele se origina. Pode-se daí dizer que cada relação estabelecida não só altera a facticidade dos elementos, mas ainda que os converte em posições que obtêm sua estabilidade através do que excluem. (ISER, 1996b, 20)

Os "atos de fingir" ("seleção", "combinação" e "auto-indicação") modificam os estratos factuais, dissociando-os do estatuto fático que lhes é usual, para reapresentá-los

como realidade *nova*, tão semelhante quanto dissonante daquela à qual remeterá o fictício. O anti-mimetismo é, assim, a condição de possibilidade para a diferenciação do contínuo:

> Assim retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta entretanto sob o signo do fingimento. Por conseguinte, este mundo é posto entre parênteses, para que se entende que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse. [...] Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O pôr-entre-parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado devem ser suspensos. Assim nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. (ISER, 1996, 24)

A analítica iseriana do ficcional como *construção* legitima a nossa proposição de *O arco-íris da gravidade* como uma máquina de perspectivação do sistema-mundo atual, sem que isso implique uma recaída na reflexologia. As páginas anteriores foram escritas na intenção de deixar clara a matriz conceitual adotada, que não estará completa sem o cotejo – sem a incorporação – de uma outra teorização que absorve a de Iser, ao mesmo tempo em que refuta o seu corolário anti-mimético e, acima de tudo, empreende o trabalho – necessário para os interesses deste capítulo – de diferenciação entre os discursos da história e da ficção, que é afinal o liame a ser depurado se desejamos evitar transformar *O arco-íris da gravidade* em documento historiográfico.

Referimo-nos ao trabalho de Luiz Costa Lima no recente *História. Ficção. Literatura.*, em que a categoria da verdade é alçada à condição de vetor de diferenciação epistemológica entre história e ficção – ainda que não forçosamente entre história e literatura. “Verdade”, aqui, é a “verdade do que foi”, e a discussão do seu estatuto como referência obrigatória e fundante para a prática historiográfica – que poderia parecer redundante, à primeira vista – ganha fecundidade epistemológica ao retirar da surdez recíproca o *agon* entre a crítica narratológica (pós-estruturalista) da história como discurso narrativo (e conseqüentemente análogo à literatura) – associada acima de tudo ao nome de Hayden White –, e a continuidade da prática historiográfica conforme definida no século XIX, em que ela, positivista, não se vê como interpretação e narração da matéria empírica, e sim como veiculação da “verdade empírica” através da linguagem escrita – que é compreendida, por sua vez, não como discurso, mas como meio (estilística e semanticamente) neutro. Da parte dos historiadores, é como se a abordagem narratológica

fizesse abalar todo o edifício da sua profissão (o que explica a atitude reativa com que irão se defender do pós-estruturalismo); todavia, no entendimento de Costa Lima a mitigação das pretensões ingênuas à facticidade do relato historiográfico não mitiga o compromisso da historiografia com o fato, e pretendê-lo seria obscurantismo epistemológico: pelo contrário, a tarefa assumida pelo autor é a de preservar o estatuto do fato aceitando, ao mesmo tempo, a compreensão da história como discurso narrativo, o que o leva a pensar o fato não como certeza, mas como aporia.

Se a polêmica historiográfica não nos interessa diretamente, o mesmo não se pode dizer das conseqüências do "fato como aporia" para o discernimento da diferença entre história e história ficcionalizada. Enquanto para o historiador o caráter aporético do fato estabelece a verdade como problema, o ficcional "nunca pretende dizer a verdade do que foi, [e] seu critério de apreciação fundamental concerne à sua construção verbal." (COSTA LIMA, 2006, 119) Isso não implica afirmar, porém, que à ficção estejam reservados o engano ou a fantasia, ou que nela a linguagem se autonomize de uma realidade que *insiste* fora da linguagem. Pelo contrário, "o fictício poético se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real." (COSTA LIMA, 2006, 269) A distinção que se opera entre "realidade" e "real" é decisiva, pois delineia filosoficamente o abismo existente entre a realidade como verdade, e um certo "outro" que lhe é paralelo: o real, que está *nos* corpos mas que deles se diferencia, se destaca, se desdobra mediante a incidência da mímesis, cuja carga de semelhança com a realidade não se coloca meramente como repetição, mas sim libera dela o real – ou melhor: *um* real – que, anteriormente à própria confecção do mímema, não possuía existência (ou subsistia, no máximo, como potência):

> A mímesis ancora a obra no mundo. Na obra da mímesis de arte, valores, usos e costumes não só circulam, mas implícita ou explicitamente são postos em questão. [...] Se a vocação do conceito é a uniformização do particular, a mímesis atua em sentido contrário. Por ela, o particular se pluraliza por dentro. A mímesis procura o subsolo. [...] a surpresa e mesmo o horror reservados por essa exploração do subsolo implicam uma carga emocional que se agrega à compreensão que se alcance. (COSTA LIMA, 2006, 207)

A opção pela categoria da mímesis, ao mesmo tempo em que não impede Costa Lima de se apropriar do molde formal (analítico-estrutural) iseriano, permite-lhe pensar a

ficcionalização da realidade como impregnada de uma *experiência do real*, derivada de uma vivência histórica específica. Nessa direção, é como experiência do real e como vivência histórica que podemos pensar o século XX de Pynchon, e dentre as inúmeras possibilidades oferecidas pelo seu romance de 1973, acreditamos que a estória de Franz Pökler é paradigmática para estudarmos a sua ficcionalização da matéria histórica. Do mesmo modo, acreditamos que a mímesis costalimiana é uma teoria paradigmática para o estudo da estória de Pökler, que exemplifica a literalidade do Pynchon historiógrafo, o que por sua vez possibilita ao mesmo tempo revelar as propriedades da mímesis em contraposição à verdade historiográfica. Pois se a mímesis deriva de uma "vivência histórica específica", ela não concerne, no caso em questão, à experiência direta do autor ou do leitor da rotina de trabalho em Peenemünde ou Nordhausen, ou de ter mulher e filha aprisionadas num campo de concentração: ela concerne à atualização, de ordem emotiva, do *real* ficcionalmente emergente relativo àqueles fatos – *real* emotivamente encarnado no fictício, e atualizado em leitores que, mesmo distantes da realidade à qual remete a ficcionalização, vivenciam-no na experiência do mímema. E se a análise da estória de Pökler demanda o estabelecimento da dimensão fática da ficcionalização de Pynchon, isso não resume a tarefa, pois "A ficção procura a verdade de modo oblíquo, i.e., sem respeitar o que, para o historiador, se distingue como claro ou escuro. Procurar captá-la por um instrumental historiográfico pode ser um meio auxiliar de explicá-la. Mas tão-só." (COSTA LIMA, 2006, 156)

Este capítulo 2 procurará apresentar a construção ficcional da realidade operada em *O arco-íris da gravidade*, que naturalmente envolveu a seleção profusa de elementos da realidade factual para a elaboração de um discurso que cumpre, nesta medida, uma função de designação ou representação. Sabemos entretanto que "a obra de arte é um veículo de representação que *corporifica* seu significado." (DANTO, 2005, 18) A atualização das designações no leitor não advém exclusivamente da absorção dos seus conteúdos, mas também da relação com a corporificação lingüística que eles apresentam, e que os diferencia (para falarmos com Costa Lima) da produção conceitual. Este capítulo privilegiará os conteúdos, mas procurará analisar conjuntamente os seus modos de corporificação em *O arco-íris da gravidade*. Esses últimos não receberão o foco principal,

mas o crucial é que a priorização dos conteúdos não violenta o ficcional como tipo específico de discurso, pois eles lhe são inerentes e, no caso do romance de Pynchon em particular, marcadamente decisivos – como na estória de Franz Pökler.

Esse é um bom exemplo para que desembaracemos a perspectivização do real pelo texto ficcional, da verdade histórico-social da qual a literatura se apropria no seu processo de escritura. Todo o percurso de Pökler como pesquisador do programa de mísseis balísticos alemão segue a cronologia dos fatos históricos, a se confiar na obra até hoje mais autorizada sobre o assunto: *The rocket and the Reich*, de Michael J. Neufeld. Segue-se o seguinte trajeto, todo ele rebatido na vida do personagem: de início, o exército alemão começa a manifestar interesse pelas pesquisas aeroespaciais amadoras, para em seguida cooptar para si os seus participantes mais destacados, e afinal extinguir as entidades amadoras de pesquisa aerobalística, atividade que passa a estar sob a tutela do Estado ("O Departamento de Armamentos do Exército estava demonstrando cada vez mais interesse pelos fogueteiros amadores da Verein für Raumschiffahrt, e a VfR havia recentemente começado a mostrar ao exército os relatórios de seus experimentos", PYNCHON, 1998, 414); mais tarde, há a implantação do complexo secreto de Peenemünde, no Báltico, que exigiu a reestruturação completa de uma ilha isolada e praticamente desabitada, sem qualquer infra-estrutura adequada disponível anteriormente à sua escolha como sede do projeto ("A equipe de vanguarda passou a primavera e o verão convertendo uma pequena ilha, Greifswalder Oie, numa estação de testes: recapeando estradas, passando cabos e fios telefônicos, instalando alojamentos, latrinas e depósitos, escavando casamatas, preparando concreto, carregando uma infinidade de engradados de ferramentas, sacos de cimentos, tambores de combustível", PYNCHON, 1998, 418); a seguir, dá-se o estabelecimento em Peenemünde sob um modelo administrativo inovador, em que todos os processos, descobertas e decisões circulavam imediatamente, pois os setores de pesquisa, teste e produção haviam sido aglutinados num mesmo núcleo ("Ninguém, na verdade, podia afirmar que uma idéia era 100% sua, pois uma inteligência coletiva estava atuando, e a especialização tinha pouca importância", PYNCHON, 1998, 416); por fim, isolados na ilha, os pesquisadores trabalham incansavelmente para o desenvolvimento incerto e tateante de uma tecnologia revolucionária:

> O modelo sendo disparado no momento era o A3, batizado não com champanhe ms com frascos de oxigênio líquido pelos técnicos brincalhões. Agora estava-se começando a dar mais ênfase à guiagem que à propulsão. A telemetria dos vôos experimentais ainda era rudimentar. Os termômetros e barômetros eram isolados num compartimento à prova d'água junto com uma câmara de filmar. Durante o vôo, a câmara fotografava os ponteiros dos medidores. Depois do vôo o filme era recuperado com os dados. Os engenheiros ficavam assistindo a projeções de filmes em que só apareciam mostradores de instrumentos. Enquanto isso, os Heinkels estavam soltando modelos de ferro do Foguete a altitudes de 7000 metros. A queda era fotografada por cineteodolitos Askania montados no chão. Nas projeções diárias, assistiam-se aos trechos em que, a uma altura de 1000 metros, o modelo rompia a barreira do som. Essa estranha ligação entre a mente alemã e a observação de imagens móveis exibidas em rápida sucessão, para imitar o movimento, persiste há no mínimo dois séculos – desde que Leibniz, ao inventar o cálculo, usou a mesma abordagem para decompor as trajetórias de balas de canhão no ar. E agora Pökler estava prestes a ter a prova de que essas técnicas haviam sido estendidas de imagens filmadas para vidas humanas. (PYNCHON, 1998, 420-1)

Esse longo parágrafo proporciona uma percepção bastante clara dos deslizamentos de *O arco-íris da gravidade* entre a "realidade" e o *real*, conforme postulado por Costa Lima. Tem-se nele um exemplo do prazer aparente de Pynchon em informar ao leitor sobre a factualidade da matéria histórica incorporada às suas ficções (em muitas outras seqüências, ele chegará a apresentar com acuidade fatos históricos que nem mesmo se inserem no contínuo diegético do romance, sendo incorporados, aparentemente, pela vontade de apresentar a História Moderna para doar sentido à narrativa). É assim que toda a seqüência após a primeira frase e anterior às duas últimas poderia ter sido retirada, sem maiores entraves, do livro de Neufeld: pois ela é francamente informativa, e esse nem de longe será, como já dissemos, o único momento do romance em que isso acontece. Porém a informação factual dá passagem à associação, entre cômica e irônica, da "mente alemã" ao cálculo e à divisão do movimento, que por sua vez dá passagem à utilização específica desta divisão do movimento como parte de um projeto que visa ao morticínio: e é assim que, através de pequenas elipses, a passagem perspectiviza a (alegre) aplicação e aprimoramento rotinizado da tecnologia de vanguarda para um projeto sistemático de destruição – alegre, afinal, pois a seqüência começa com uma pequena comemoração pelo sucesso parcial dos A3, cuja versão final (o A4) mataria uns poucos milhares de civis nos últimos meses da guerra.

Toda a estória de Pökler é construída dentro desse movimento de absorção detalhada da história (tecnológica, industrial e política) dos V-2, para a perspectivização, a

partir dela, de um rol amplo de questões. A figura de Pökler – além do próprio narrador, sempre ativo – é o elemento principal de diferenciação, pois permite focalizar o empreendimento a partir de um ângulo (ficcional) vedado ao historiador, pois que proporcionado pela inter-relação entre a vida de um personagem dotado de características pessoais específicas, e o aparato impessoal, burocrático-militar, implementado para dar luz ao foguete. O cartesianismo de Pökler sustenta o seu fascínio pela tecnologia em suas promessas de futuro; a sua (decerto obtusa) percepção das motivações políticas hediondas do projeto não o impede de se deixar seduzir pelo trabalho (o que traz à tona o limiar estreito que separa a ingenuidade autêntica da vontade de permanecer ingênuo – a indiferença política e a colaboração com o *status quo*); por fim, a sua resistência à verdade o fará definhar pela culpa por não ter salvado a sua filha, prisioneira do campo de concentração construído exclusivamente para fornecer trabalhadores para a fábrica que produzia os foguetes que ele ajudava a projetar. No item "Horror" do tema "Estado" a estória de Pökler será analisada mais detidamente; no momento, interessa mostrar que a sua trajetória pessoal (ficcional) corta por dentro a realidade histórica, refazendo-a como um fato novo. Não é, portanto, irrelevante a obsessão pynchoniana com a acuidade historiográfica: o máximo de fidedignidade, nesse caso, provoca um máximo de diferenciação, pois num máximo de semelhança uma visada diferente adquire grande envergadura (e para retomarmos incidentalmente uma ambição deste trabalho já explicitada no capítulo 1, acreditamos que destacar a matriz historiográfica de *O arco-íris da gravidade* é conferir-lhe uma legibilidade pouco discernível a uma primeira leitura, e quase inexistente para o "leitor comum": destacá-la poderia, assim, retirar do romance parte da dificuldade que ele normalmente impõe).

Em suma, quando ao longo deste capítulo nos pusermos a destacar a "realidade" tal como construída por Pynchon, deve-se ter em mente o seu estatuto epistemológico-discursivo de "real ficcional", e não de real factual. Para novamente voltarmos às discussões do capítulo 1, a preocupação em ancorar o fictício em seu solo histórico-social não pode tampouco pretender representar a obra ficcional em sua totalidade, uma vez que "os extremos do mundo sensível hão de estar *na* linguagem e não só referidos *por* ela. [...] o documento não exaure o que a configuração verbal admite." (COSTA LIMA, 2006, 364) Ao que podemos acrescentar: "o uso que as obras de arte fazem dos meios de

representação, em seu contraste categorial com as meras representações, não é exaustivamente especificado quando se especifica exaustivamente o conteúdo representado. Esse uso transcende toda consideração semântica." (DANTO, 2005, 220) Nada disso impede, porém, que "consideração semântica" assuma o primeiro plano, e ainda mais porque a referência – os estratos textuais responsáveis pela atualização do real ficcional – pode conferir pleno relevo à literariedade da linguagem – no nosso caso, aos modos de apresentação da referência na escritura de Pynchon.

Uma outra volta na apreciação da diferença entre a referencialidade própria ao ficcional e a sua compreensão pelo modelo reflexológico nos faz notar que a composição do personagem de Pökler é, de certo modo, hiper-realista, na medida em que é constituída como um estereótipo do tecnólogo politicamente ingênuo e ignorante, eficiente e obediente à hierarquia, além de confiante na importância da sua missão, e que por tudo isso será facilmente domesticado pelo aparelho de Estado: o seu deleite em integrar-se a uma tarefa de alta importância faz com que ele se entregue cegamente ao cumprimento do dever. Poder-se-ia pensar que tal construção ficcional pressupõe um grau máximo de fidedignidade ou cópia do existente, porém o fato é que é difícil atestar a existência real de um tipo que se adequasse literalmente ao modelo estereotipado de Pökler. Deve-se mais adequadamente enxergar aqui um modelo conceitual, uma visão intelectualmente consagrada de um certo tipo social em seu padrão idealizado de conduta. Se isso já basta para implodir a posição reflexológica, ela pode ser implodida ainda uma segunda vez, pois mesmo que tal figura nunca tenha existido de fato, isso em nada reduz a sua referencialidade mimética, ou mesmo "imitativa" (se aceitarmos pressupor que aquele estereótipo é solidamente familiar para o público padrão de um romance como *O arco-íris da gravidade*). Pois independentemente de concordarmos ou não com a palavra "imitação", uma outra reflexão de Arthur Danto sobre a arte imitativa (que preferiríamos chamar genericamente de "realismo artístico") vem conferir ao personagem "Pökler" um caráter imitativo, que entretanto não implica mera reprodução do existente, dado que

> a imitação [...] é um conceito *intensional*, o que quer dizer que uma coisa pode ser uma imitação de *x* sem que isso implique necessariamente que exista um *x* do qual a coisa é uma

> imitação. Assim, não é que a imitação seja uma espécie diferente de relação de semelhança: *ela pode não ser em absoluto uma relação*. (DANTO, 2005, 117)

Literalmente, o personagem "Pökler" pode ser considerado uma imitação mesmo que não exista algo que ele esteja imitando: simplesmente não é necessário que exista o "O" do qual "*i*" é uma imitação, pois o que conta para o sucesso da imitação é apenas que "O", que não é necessariamente um existente, seja reconhecido através de "*i*": "A afirmação '*i* é uma imitação de O' pode ser verdadeira mesmo que não exista O no mundo. Tudo o que é requerido é que se possa reconhecer O a partir de *i*, se O existir e se *i* for uma boa imitação de O, sendo que a palavra *boa* tem a ver com nitidez, clareza, resolução e assim por diante." (DANTO, 2005, 236) Isso quer dizer que o personagem "Pökler" não demanda a existência de um indivíduo real semelhante a ele para se estabelecer como boa imitação; basta que ele faça evocar nos leitores, com nitidez, este indivíduo inexistente – pois "A correspondência [com o factual] só é uma condição relevante para a representação a partir do momento em que se colocam problemas de verdade e falsidade." (DANTO, 2005, 136) Resgatarmos as "imitações" empreendidas por *O arco-íris da gravidade* é a maneira ideal de revelarmo-lo como um "*i*" que pretende – e esse é o verbo adequado para descrevermos tanto o processo da mímesis costalimiana, quanto a ação do fictício iseriano – trazer "O" para a mente dos leitores, mesmo que saibamos que "O" – o sistema-mundo atual, em sua gênese histórica particular – começa de fato a existir apenas mediante as designações de "*i*" – o texto ficcional.

Para finalizarmos esta introdução, lancemos um olhar rápido sobre a totalidade deste capítulo. Ele é dividido em duas partes: a primeira – e incomparavelmente mais longa – pretende resgatar a "realidade terrena" do sistema-mundo perspectivado por *O arco-íris da gravidade*, enquanto a segunda procurará delinear a sua contraparte metafísica (sobre o quê nada adiantaremos por ora). A primeira parte está dividida em quatro grandes eixos temáticos, cada um deles dividido em três itens distintos, porém correlatos. Entre esses doze itens haverá superposições, assim como entre os quatro grandes temas: é impossível impor fronteiras nítidas numa obra em que tudo é hiperconectado; esperamos apenas que tais superposições não produzam uma impressão de redundância (além do que, cabe

acrescentar que não temos qualquer pretensão à exaustividade na abordagem temática desta narrativa "enciclopédica", pretensão que o próprio adjetivo tornaria risível).

Para que a matéria sócio-histórica apresentada no romance ganhe concretude, foram estabelecidos diálogos com uma gama diversa de autores não-literários, o que fez carregar o capítulo de citações. Não se imagina que as citações venham dotar a ficção de um lastro objetivo estável, ou seja: que elas "façam dizer o que *O arco-íris da gravidade* diz". Com o recurso à voz de outros autores, pretendemos apenas iluminar os *topoi* que nos interessam, e que, não sendo intra-literários, adquirem maior visibilidade mediante o cotejo com manifestações do mesmo – outras abordagens de um campo temático igual ou semelhante – que apresentem, elas sim, um lastro objetivo (como conseguem fazer as humanidades e as ciências). Dada a extensão, amplitude e complexidade dos temas abordados por Pynchon, vale antecipar também que não queremos fazer dele uma espécie de cérebro a plainar fora do tempo e do espaço, com total lucidez quanto aos elementos constitutivos da atualidade. Ocorre apenas que, se *O arco-íris da gravidade* é um "romance enciclopédico", uma de suas características determinantes é a de que

> Encyclopedic narratives attempt to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture, while identifying the ideological perspectives from which that culture shapes and interprets its knowledge. Because they are the products of an epoch in which the world's knowledge is larger than any one person can encompass, they necessarily make extensive use of synecdoche. (MENDELSON, 1976, 162)

O "excesso de saber" de *O arco-íris da gravidade* seria, assim, correlato ao excesso de saber da nossa época, o que nos impossibilita abrangê-lo nalguma totalidade sintética (ainda que aproximativa), ou de ancorá-lo nalgum sistema explicativo unívoco. Daí que as sinédoques de Pynchon sejam ecoadas, na nossa interpretação, pelo arsenal de sinédoques – "Ciência", "Estado", "História", "Sentido"... – com que procuraremos interpretá-las, e que devem entrecruzar-se insistentemente.

Daqui até a última página desta tese, a progressão dos capítulos 2 e 3 acompanhará aproximadamente o desenrolar da narrativa de *O arco-íris da gravidade*: progrediremos nalguma sintonia com o desenvolvimento da ação romanesca. Isso não será feito de forma programática nem auto-evidente, porém, quanto mais avançarmos nas análises textual e temática, mais próximos estaremos do fechamento do romance. Talvez não haja grande

relevância nisso, mas esperamos que se aumente assim a proximidade entre a leitura do romance e a leitura desta tese, que é escrita no desejo utópico de ser uma versão de *O arco-íris da gravidade* semelhante à que seria escrita pelo exegeta que tomamos como referência modelar: o francês Pierre Menard, que "No quería componer outro Quijote – lo cual es fácil – sino *el Quijote*." (BORGES, 1995, 55) Assim como ele, pensamos a nossa distância em relação ao nosso precursor, Thomas Pynchon, como uma diferença qualitativa: "Mi complacente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea." (BORGES, 1995, 59) E a nossa "reconstrução" pretende ser, tal como a de Menard, uma reconstrução diferenciadora, de ordem temática, do livro original. Como bem notou aquele que melhor compreendeu a sua empreitada, apesar de idênticas, a sua obra e a de Cervantes apresentavam diferenças fundamentais, pois entre elas se interpunha a passagem do tempo e o deslocamento geográfico:

> el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste, de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como "realidad" la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. [...] En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe II ni autos de fe. Desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica um sentido nuevo de la novela histórica. (BORGES, 1995, 60)

A reprodução diferenciadora de Menard faz do idêntico uma novidade – tal como o faz a história do A4 em *O arco-íris da gravidade*. Da nossa parte, também queremos trazer nestas páginas o idêntico: *O arco-íris da gravidade* no grau mais paranóico de exatidão possível. A quimera é necessária, pois é na re-construção do idêntico que vai residir, no caso da interpretação literária, a possibilidade da crítica como trabalho de criação.

2.1. Realidade intramundana

2.1.1 Ciência

O nosso percurso pelo século XX de *O arco-íris da gravidade* começará pela investigação da ciência, que será abordada sob três aspectos distintos, porém, fortemente interrelacionados: a "Causalidade", a "Burocracia" e a "Idéia".

O primeiro item se reportará a uma noção central para a temática epistemológica presente no romance de Pynchon: a causalidade como questão teórica é nele não apenas um tema, mas também uma moldura lógica que concorre para configurar a sua escritura. O item "Burocracia" versará sobre a (perversa) formatação institucional do corpo científico, tomado como sinédoque das instituições que compõem o aparato estatal moderno. Em especial, veremos a instituição científica surgir como uma esfera autocentrada, mas ao mesmo tempo em aliança permanente com o Estado, as corporações militares e a indústria, o que levanta uma série de problemas éticos. Por fim, o terceiro item discorrerá sobre a forma de composição estética e mitológica das "Idéias" científicas, composição que, destarte compreendida, se revela como antagônica à concepção majoritária da ciência como veículo da verdade objetiva. Esse tema será pleno de interpolações com os dois anteriores.

De modo geral, a importância da ciência em *O arco-íris da gravidade* reside em grande parte na sua função sinedóquica, e no seu papel como conectora de vários sistemas sociais paralelos. Como sinédoque, ela tanto irá desvelar (pela sua configuração institucional) a associação promíscua entre cientistas, militares, industriais e políticos, quanto também (pelos seus impasses epistemológicos) certas aporias derivadas das condições atuais da produção de conhecimento, em toda e qualquer ocupação humana, entre as quais não terá lugar secundário a interpretação como elemento constitutivo da rotina cotidiana. A pletora de questões perspectivadas pelo tema da ciência dá-lhe uma posição abrangente no romance de Pynchon, tornando conveniente a sua escolha para a inauguração deste capítulo; como, porém, o campo de abrangência dessas questões não receberá neste momento um tratamento exaustivo, espera-se que o leitor saiba identificar como *retornos* à "Ciência" os momentos em que conseqüências desse tema (especialmente a crítica à burocracia e a problemática espistemológica) vierem a surgir durante a

abordagem de outros temas: como a sua presença é horizontal, a ciência, em seus dois grandes desdobramentos em *O arco-íris da gravidade*, performa um arcabouço hermenêutico para todo o conjunto da obra.

No mais, dois comentários rápidos: começar pela ciência cumpre também a função de permitir penetrar na narrativa a partir do seu começo, pois é na primeira parte do livro que o tema predomina. Além disso, observamos que a interconexão entre todos os itens de todos os subcapítulos das duas partes deste segundo capítulo deve ser estimulada, pois é marca do caráter enciclopédico do romance de Pynchon separar as unidades do diverso para alinhavá-las numa totalidade complexa: "The encyclopedic impulse is both analytic and synthetic: in its analytic […] mode, it separates a culture into its disparate elements, while its synthetic […] mode merges them in the common texture of a single book." (MENDELSON, 1976, 165-6) Entendemos que este impulso analítico e sintético é afim à nossa metodologia interpretativa.

2.1.1.1 Causalidade

> Uma pessoa morre, uma coruja pia, um relógio pára, tudo na mesma hora da noite: não haveria uma relação entre essas coisas? ... – Reencontramos esse tipo de superstição numa forma refinada, em historiadores e em pintores da civilização, que costumam experimentar uma espécie de hidrofobia ante todas as justaposições sem sentido, nas quais é pródiga a existência dos indivíduos e dos povos.
>
> Friedrich Nietzsche

A palavra "causalidade" organiza um imenso nexo de significado em *O arco-íris da gravidade*. Num romance em que a ciência é onipresente, ela remete à lógica-padrão do pensamento e, por extensão, do procedimento científico. Genericamente, o termo enquadra o hábito mental que caracteriza o saber moderno (científico ou filosófico-humanístico), assim como também a produção de sentido pelas subjetividades individuais em seus mundos cotidianos de experiência. Como moldura que determina as condições de possibilidade de todo e qualquer pensamento, o paradigma da causalidade determinará a própria percepção humana do real, e os personagens de *O arco-íris da gravidade* viverão num estado de *imersão* na causalidade do qual poucos conseguirão escapar.

Esta condição terá duas implicações diretas. Em primeiro lugar, fará da sua narrativa a encenação de uma "queda no abismo" da contingência, ao ficcionalizar as limitações

epistemológicas e a inadequação fática da ditadura da causalidade, através da projeção da presença e atuação do acaso nos acontecimentos mundanos (explorado como o oposto epistemológico da causalidade reinante). Além disso, e numa direção agora não mais epistemológica, esse reinado da causalidade fará realçar o limiar da alienação ou da corrupção política a que são levados os seus "praticantes devotos" (sejam eles cientistas, militares ou tecnocratas), conforme veremos ao final deste item e, detalhadamente, no item seguinte.

A primeira implicação da "imersão na causalidade" ficcionaliza a necessidade que tem a hipótese causal de controlar a totalidade dos aspectos envolvidos na descrição do problema, para tratá-lo como um sistema fechado e isolado do universo circundante. Como tal sistema não pode deixar de ser um arranjo ficcional de fragmentos selecionados da realidade – que são lidos como sistema apenas em razão da dependência do pensamento normalizado de sistemas que organizem e totalizem o diverso, num processo circular –, por todo *O arco-íris da gravidade* as propostas de sistematização elaboradas pelos personagens serão minadas pela ação do acaso, que vem revelar a arbitrariedade do sistema pela integração da empiria a uma rede infinita de conexões. Neste plano temático, o romance ecoa fortemente a teorização da contingência por Wellbery: a oscilação entre determinismo e aleatoriedade dá a alguns acontecimentos do enredo a aparência de indecidibilidade interpretativa que os caracteriza para os seus próprios protagonistas, aparência que é amplificada e tematizada por uma voz narrativa que nega ao leitor qualquer solução à tensão. A causalidade tem portanto uma presença metatemática em *O arco-íris da gravidade*, ao ser debatida pala narração, e influenciar a configuração do enredo e a técnica narrativa de Pynchon.

A segunda implicação ficcionaliza o *ethos* regente das práticas profissionais dedicadas à produção de conhecimento. A crise se origina da ânsia (fomentada institucionalmente) de controle sobre o universo empírico analisado, o que favorece a formação de comunidades profissionais em acordo unânime quanto à forma de controle. No momento em que essas comunidades se firmam, continuariam elas a se preocupar com a arena maior dos interesses sociais? No romance de Pynchon o causalismo rígido estará associado à formação de dogmas científicos, que dão origem a comunidades dogmáticas, que por sua vez se preocuparão apenas com a satisfação dos próprios interesses. É por isso

que, indiretamente, boa parte dos atores sociais cujas ações têm conseqüências mais amplas consta entre os praticantes da imputação causal, que, confiantes nos modelos que orientam os seus próprios campos de atuação, ignoram a inadequação da sua aplicação alhures. Os dois pontos abrangem então: (1) a causalidade como questão epistemológica fundante do enredo e da sua configuração textual; (2) a causalidade como padrão de pensamento, em suas implicações com a realidade social. O segundo elemento será por ora apenas iniciado, para ser desenvolvido no próximo item.

A investigação do primeiro ponto para a temática de *O arco-íris da gravidade* encontra, na primeira parte da obra (na ambiência da "Aparição Branca"), o seu *locus* original. "Aparição Branca" é o nome de um edifício no litoral sul da Inglaterra escolhido para sediar uma variedade de grupos de pesquisa em psicologia que, apesar das suas enormes diferenças internas, são reunidos como parte – apenas vagamente definida – do esforço de guerra britânico. Predominam no enredo as figuras de Edward Pointsman, o cientista pavloviano obcecado com as supostas "respostas" de Slothrop aos V-2 (as ereções que o estimulam às relações sexuais cujos locais coincidem com a incidência dos mísseis), e de Roger Mexico, o estatístico que, como tal, é radicalmente antideterminista, figurando assim como o oposto epistemológico de Pointsman. É a contraposição entre um e outro que vem dramatizar, logo na abertura do enredo, o pêndulo entre a causalidade estrita e a contingência absoluta.

Para o determinista ortodoxo as manifestações de Slothrop o tornam uma espécie de monstro, pois nada incomoda mais o determinismo do que a singularidade. O determinista procurará encaixar a singularidade nalgum modelo teórico experimentalmente comprovado; porém o "caso Slothrop" parece rebelde a tal iniciativa, fazendo com que Pointsman sofra para adequar a teoria ao fato e o fato à teoria: ele se obstina em manter o modelo pavloviano, mesmo num caso em que aparentemente *a reação antecede o estímulo*, e mesmo diante do ceticismo do colega (de nome Kevin Spectro):

> Spectro faz que não com a cabeça. "Você está colocando a resposta à frente do estímulo."
>
> "De modo algum. Pense só. Ele está lá fora, e consegue *sentir a aproximação* deles, dias antes. Mas é um reflexo. Um reflexo provocado por algo que está no ar *agora*. Alguma coisa que nossa sensibilidade é grosseira demais para captar – mas *o Slothrop consegue*."

> "Mas então é extra-sensorial."
>
> "Por que não dizer que é uma pista sensorial que nós simplesmente ignoramos? Uma coisa que sempre existiu, que a gente podia estar vendo, só que não vê. Muitas vezes, nas nossas experiências... creio que M. K. Petrova foi a primeira a observar... uma das mulheres, ainda bem no início das pesquisas... o simples ato de levar o cachorro *para dentro do laboratório* – especialmente na nossa pesquisa experimental sobre neurose... só de ver os equipamentos, o técnico, uma sombra qualquer, uma pequena corrente de ar, alguma pista que talvez a gente nunca conseguisse descobrir, talvez isso bastasse para que ele entrasse na fase transmarginal.
>
> "Então, o Slothrop. É possível. Em algum lugar da cidade, basta a atmosfera – imagine que a guerra é ela própria um *laboratório*? Quando caem os V-2s, primeiro a explosão, depois o som da queda... a ordem normal dos estímulos invertida desse modo... assim, ele poderia virar numa esquina em particular, entrar numa certa rua, e sem nenhum motivo perceptível sentir de repente..." (PYNCHON, 1998, 55-6)

O terror de Pointsman é o de que as manifestações de Slothrop sejam fruto do acaso, i.e.: que elas sejam "incognoscíveis". A hipótese da existência de um exemplar único na Criação o aterroriza – pois a admissão da singularidade coloca em xeque para ele a legitimação da ciência como produtora de conhecimento, pois ele deveria ter como metas a homogeneização e a síntese. Daí que Pointsman seja obcecado por provar o pertencimento de Slothrop a algum molde predisponível; e daí que ele, diante da insubmissão do "caso" às previsões de Pavlov, ainda recorra às asserções do mestre em detrimento de um diálogo cerrado com a empiria em suas leis próprias – o que o leva a explicá-lo mediante uma ficção teórica, um delírio metafórico ("a guerra como um laboratório", e Slothrop como um dos cães de Petrova). *O arco-íris da gravidade* ficcionaliza a vertigem ficcional a que o paradigma da causalidade é levado ao se deparar com o fato desafiador, e na "Aparição Branca" não faltarão cientistas a sugerir teorias concorrentes com a de Poinstman, bastante diferentes da sua, mas que, tal como ela, vão alocar o singular sob um modelo preestabelecido:

> Rollo Groast acha que é precognição. "Slothrop é capaz de prever quando um foguete vai cair num determinado lugar. Sua sobrevivência até o presente momento é prova de que ele vem agindo com base em informações antecipadas, evitando as áreas em que o foguete vai cair nessas horas." O doutor não sabe direito como – nem mesmo *se* – a sexualidade entra na história.
>
> Porém Edwin Treacle, o mais freudiano dos pesquisadores de fenômenos paranormais, julga que o dom de Slothrop é a psicocinesia. Com sua força mental, Slothrop *faz* os foguetes caírem onde caem. Ele não os empurra fisicamente no céu, mas talvez esteja interferindo nos sinais elétricos dentro do sistema de orientação do foguete. Seja como for, na teoria do doutor Treacle a sexualidade entre em jogo. "Subconscientemente, ele sente

> necessidade de abolir todo e qualquer vestígio do Outro sexual, que ele simboliza em seu mapa, de modo muito significativo, como uma *estrela*, um emblema anal-sádico de sucesso escolar que é tão comum nas escolas primárias americanas...” (PYNCHON, 1998, 92-3)

Em direção inversa à insistência na causalidade estrita, deve-se entender que o acaso tem um estatuto epistemológico próprio. Vemos então surgir, dentre a massa disforme de apóstolos da causalidade empregados na “Aparição Branca”, a figura de Roger Mexico. Estatístico, para ele um evento simplesmente *é*: interessa-lhe não a sua origem, mas apenas a probabilidade do seu acontecimento ou da sua repetição. Essa perspectiva provoca em Pointsman um misto de atração e repulsa: ele teme pelo fim da causalidade como paradigma (a morte de todo conhecimento positivo e de toda organização racional da realidade), ao mesmo tempo em que o seduz o mistério suscitado pela pertinência, e pela própria *possibilidade de existência* de um modo de compreensão dos fenômenos excessivo à sua própria capacidade de compreensão. Pointsman é tão obcecado por Mexico quanto o é por Slothrop, pois o estatístico ameaça todo o seu universo mental:

> Será só a insensibilidade típica de Mexico ou ele sabe mesmo o que está dizendo? Se não há nada ligando os bombardeios – não há arco reflexo, não há lei de indução negativa... Ele recorre a Mexico todas as manhãs como se a uma cirurgia dolorosa. Cada vez mais incomodado pelo rosto de menino, pelas brincadeiras de estudante. Mas é uma visita que ele tem que fazer. Como é que Mexico consegue jogar, tão à vontade, com estes símbolos de aleatoriedade e medo? Inocente como uma criança, talvez inconsciente – talvez – de que com este jogo ele destrói os elegantes salões da história, ameaça o próprio conceito de causalidade. E se *toda* a geração de Mexico estiver assim? Será que o pós-guerra vai se reduzir a uma sucessão de “eventos”, surgidos do nada de uma hora para a outra? Nenhuma ligação? Será o fim da história? (PYNCHON, 1998, 63)

O “fim da história”, a sucessão de eventos desprovidos de um fio organizador unitário, receberia em breve respaldo filosófico com o fim das “grandes narrativas” acusado por Lyotard. É uma nova percepção do tempo que começa a se disseminar, com o alargamento, a horizontalização que se afasta da idéia de história governada pelo cronotopo do “tempo histórico” – perspectiva que condena Pointsman ao limbo epistemológico.

A denúncia da causalidade estrita como parte de um sistema de crenças coloca a percepção de Pynchon do estatuto contemporâneo da produção de conhecimento numa posição de vanguarda. No âmbito científico, críticas como essa (à unidade como valor

metafísico, à causalidade como mecanicismo obsoleto, à sistematização como compulsão antropológica), ao mesmo tempo em que exacerbam a imagem do abismo, não implantam *tout court* o abismo como impossibilidade do conhecimento – e se há, em *O arco-íris da gravidade*, a impossibilidade (mesmo para as personagens do enredo) de sintetizar numa interpretação unívoca os fatos disparatados que povoam a narrativa, isso não apaga a existência dos fatos, que devem ser compreendidos como tais, tanto pela sua força de determinação do desenrolar diegético, quanto, num outro plano, pela sua perspectivização (como *mímesis*) do sistema-mundo atual. As próprias projeções da hipótese como ficção e da ordenação como controle pressupõem a possibilidade de reconhecimento da ficção e do controle, e então da sua reversão (conferindo-lhe um viés combativo que dissocia Pynchon do mero afastamento irônico quanto às aporias epistemológicas contemporâneas que se pode ver, por exemplo, no John Barth de *Giles goat-boy*).

Como sintoma de uma crise epistemológica ampla, a problemática epistemológica é aguda em Pynchon assim como em seus contemporâneos Nabokov, Borges, Pérec, além do já citado Barth, vindo ficcionalizar impasses cujas soluções, todavia, não podemos esperar de um romancista. A aparência de "abismo trágico", a dramatização que essa temática recebe em *O arco-íris da gravidade* é sintomática de uma época da cultura, e não pretende ser uma resposta definitiva para as questões que lhe eram (e ainda são) urgentes. A atualidade renovada desses impasses pode ser comprovada através de várias comparações possíveis: se a sua tematização da causalidade já nos remeteu a Nietzsche e a Wellbery, certas frases de Roger Mexico podem ser alinhavadas àquelas publicadas recentemente por um físico como Ilya Prigogine:

> "É claro que isso não é o meu forte", Mexico não quer de modo algum ofender o outro, mas realmente, "mas tem-se a impressão de que essa coisa de causalidade já deu o que tinha que dar. Que para a ciência continuar a avançar ela vai precisar de pressupostos menos estreitos, menos... estéreis. Talvez o próximo grande passo à frente ocorra quando a gente tiver coragem de jogar fora a causalidade de uma vez por todas, e partir para ver a coisa de outro ângulo." (PYNCHON, 1998, 96)

Vinte e três anos após a publicação de *O arco-íris da gravidade*, Prigogine firmará a sua posição em prol da probabilidade e em detrimento da causalidade, cuja origem é localizada na religião cristã: "Many historians believe that an essential role in this vision of

nature was played by the Christian God as conceived in the seventeenth century as an omnipotent legislator. Theology and science agreed." (PRIGOGINE, 1997, 12) Pode-se passar facilmente de Prigogine a Mexico e vice-versa: a probalidade (como contraposição ao reinado da causalidade) é ainda hoje atual, e ainda hoje deve ser defendida contra o velho padrão dominante. A questão contradiz a percepção comum da ciência como fonte de conhecimento insofismável sobre a natureza, tanto pela denúncia da participação do dogma na moldagem da percepção científica do mundo, quanto pelo questionamento da possibilidade de produção de conhecimento objetivo mediante a continuidade de padrões epistemológicos obsoletos – envelhecidos pela suspeita de que a probabilidade é mais fértil para a aproximação do real.

Mas será ainda mais agudo o impacto da crítica na seara dos fatos e acontecimentos humanos. Aqui, a contingência vem revelar a falácia da contraposição entre causalidade e acaso como uma dicotomia intransponível. Pensemos no campo da história: *O arco-íris da gravidade* representa o real mediante a lógica dos fluxos, das interrelações, da imprevisibilidade, diferentes facetas da probabilidade que, para uma teoria da narrativa (e da história), vêm postular o fato como "emergência", ou seja: como um acontecimento que, apesar de contingente, não é aleatório, pois é propiciado pelo complexo de possibilidades disponível: "Pynchon's view of history [is] as an unfolding of continuity and connection rather than as a train of cause and effect" (SLADE, 1974, 212). Nas interconexões a causalidade não desaparece, porém se torna difusa. A origem do acontecimento está sempre no limiar do acaso radical, mas há causalidade e há acaso: um não elimina o outro, ainda que ordinariamente a dificuldade esteja em aceitarmos o acaso em sua emergência. O romance de Pynchon tematiza amplamente essa condição, em porções do enredo que brincam deliberadamente com a vertigem da aleatoriedade.

Há momentos em que a aleatoriedade é absoluta. O exemplo mais patente diz respeito à "Operação Asa Negra", uma campanha de propaganda aliada que prevê a disseminação de uma mentira entre a população alemã: uma série de evidências forjadas, reunidas num filme, da existência de um grupo paramilitar negro, treinado pelos nazistas, mas que agora estaria agindo por conta própria, à revelia do Estado, representando uma prova da falência do regime em proteger os cidadãos alemães de uma ameaça em seu próprio território. Já pronto o filme, eis que os realizadores descobrem que o tal grupo, de

fato, existia, e sob o mesmo nome que se previra para ele: *Schwarzkommando*. Este é um caso evidente em que Deus joga dados, o que ocorrerá em outras situações do livro; nenhum delas, porém, terá a História como tema:

> On one hand, Pynchon's fiction is steeped in relativism: plurality, an awareness of the "constructedness" of truth, the multiplying interpretations that emerge from a single set of facts. On the other hand, however, these strategies also have an indirect, yet resonant, connection to "politics, ethics, and right reason". [...] What appears to be relativistic in Pynchon's historical consciousness is actually a strategy for stepping outside the values and ideologies that occult historical processes. (SMITH, 2005, 3)

O acaso radical, ainda que bastante presente, fica restrito a acontecimentos estritamente pessoais (referentes individualmente às personagens do romance), ou cujo caráter coletivo (como no caso do *Schwarzkommando*) não remete a algo discernível como história factual. Quando é esta que entra em jogo, a abordagem da dinâmica de produção dos acontecimentos históricos não será pautada nem pela causalidade estrita nem pelo acaso total, mas sim pela interconexão entre fatos dispersos em suas conseqüências imprevistas, como no célebre "paradoxo das conseqüências" de Max Weber: a contingência entra em ação, contudo, apenas para dar um encaminhamento imprevisto a um fato que, à sua maneira, já o permitia potencialmente. É o caso da ficcionalização do sonho de Kekulé que o levou à proposição da forma perfeita das cadeias de benzeno, o que por sua vez levaria a uma revolução na química, mas também à transformação da IG Farben numa megapotência econômica, a servir de modelo para as organizações empresariais e para a formatação do Estado cartelizado (idealizado na Alemanha do início do século, e reificado no mundo pós-guerra). A sensibilidade epistemológica de Pynchon para os fenômenos históricos perfaz assim uma fuga entre aqueles dois extremos epistemologicamente rígidos, em elipses vertiginosas que concatenam temas que subsistem normalmente dissociados uns dos outros (como o sonho de Kekulé e a engrenagem estatal moderna, e a associação contemporânea entre indústria e Estado).

Além do seu papel na ficcionalização da ciência e da matéria histórico-social, a contingência é a lógica-padrão a reger a técnica narrativa de Pynchon. Pensemos no *motto* cerradamente causalista com que os enredos de um *Germinal* ou de um *Bleak house* são narrados. Em total contraposição ao paradigma realista, em *O arco-íris da gravidade* a

contingência é um modo primordial de produção de sentido – como na cena em que Jessica, a namorada de Mexico, vê em Londres um sutiã em meio aos escombros de um bombardeio: imediatamente, a presença daquela peça (a marca da existência de pessoas de fato, de vidas reais por detrás de uma devastação já tornada habitual) provoca uma reconfiguração, uma ressignificação radical da paisagem experienciada:

> Por um momento, numa vertigem que ela não consegue controlar, toda a piedade armazenada em seu coração acorre àquele sutiã, como se fosse algum animalzinho perdido e esquecido. [...] Ela sabe que não deve chorar: que os olhos vagos na abertura do capuz não vão buscar sua Besta com mais afinco por causa de suas lágrimas. Porém aquele pobre objeto frágil... esperando sua dona na noite e na chuva, esperando que seu quarto se reconstrua a sua volta... (PYNCHON, 1998, 49-50)

A comoção provocada pela visão da pequena peça de roupa assume o proscênio, e a ele a narrativa se entrega. Tudo o mais que estivesse acontecendo no enredo momentaneamente se apaga, e à manifestação da emoção de Jessica será dado pleno espaço – a ele o texto estará por algum tempo totalmente devotado.

Mas ele não é duradouro nem fundante: pelo contrário, é um acaso momentâneo, um lapso na tarefa de que se incumbiam, então, Pointsman e Mexico, de quem Jessica era acompanhante. A comoção de Jessica não tem um caráter fundante, portanto, sequer na cena em que acontece – porém ela acontece, e então subsiste na narrativa em toda a sua plenitude, na plena intensidade do seu acontecimento. Analogamente às elipses que promovem conexões históricas surpreendentes apesar de verossímeis, a contingência, nesse ponto, perfaz a descarga emotiva que subitamente revela sob uma paisagem já normalizada, já anestesiada, a presença de uma vida que fora provavelmente terminada pela queda rotineira de um foguete.

Se Roger Mexico é o personagem que simboliza a contingência, da sua solidão decorre um outro *topos* de grande importância no romance: o caráter organicamente coletivo do dogma.

Alheio a qualquer dogma, Mexico não ingressará em nenhuma coletividade. Ele é um corpo solitário na “Aparição Branca”, e se Pynchon o faz compartilhar o mesmo quadro com Pointsman é porque o pavloviano é o único por lá a se interessar pela singularidade do

estatístico: fazer com que ambos convivam não diminui, portanto, a solidão de Mexico, e sim a ressalta. Se o dogma é imanentemente coletivo, o estatístico, pelo contrário, é rodeado de incompreensão, ou melhor: é cercado pela indisposição das pessoas em aceitar a fatalidade estatística dos casos aos quais ele aplicava a sua "equação de Poisson": a queda dos foguetes. Já a acusação de "niilismo" o indicava, e agora é Jéssica quem o interpela:

> "Por que é que a sua equação só serve para os anjos, Roger? Por que é que *nós* não podemos fazer nada aqui embaixo? Não pode ter uma equação para nós também, que nos ajude a encontrar um lugar mais seguro?"
>
> "Por que é que vivo cercado", é o seu lado cotidiano, compreensivo, que fala hoje, "por analfabetos em estatística? Não tem como, meu amor, enquanto a densidade média de explosões permanecer constante. O Pointsman não entende nem mesmo isso." (PYNCHON, 1998, 61)

A incomparavelmente maior facilidade de aceitação da certeza como objetivo último do conhecimento, o seu enorme poder de sedução leva às inserções sociais contrastantes que terão Pointsman e Mexico. Enquanto o estatístico vive em completo isolamento intelectual (e conseqüentemente numa angústia atroz: "[Jéssica] viu a solidão: em seu rosto, entre as suas mãos vermelhas de unhas mordidas", PYNCHON, 1998, 63), o pavloviano pertence, literalmente, a uma pequena seita. Weberianamente, uma seita pode ser definida como a

> uma associação voluntária de indivíduos religiosamente qualificados. Círculo restrito e religiosamente elitista, que faz da comprovação explícita de determinadas qualidades morais uma condição distintiva de admissão e participação [e que] mergulha [os indivíduos] num novo contexto grupal que demanda de cada membro adesão total e controle sobre os demais. (PIERUCCI, 2004, 290)

É a uma associação desse tipo que Pointsman pertence, para a qual apenas não se deve falar de "qualidades morais", mas de "qualidades intelectuais". Ao lado de Spectro, ele

> é um dos sete proprietários originais d'O Livro, e se você perguntar ao senhor Pointsman que Livro é esse ele dará um sorriso irônico por resposta. O Livro misterioso passa de mão em mão, de um para outro de seus co-proprietários, toda semana, e a semana atual, Roger conclui, é aquela em que todos vão visitar Spectro a qualquer hora do dia ou da noite. Quando a semana é de Pointsman, outros vêm do mesmo modo até a "Aparição Branca" no meio da noite, Roger ouve-os cochichando, muito sérios, feito conspiradores, nos

> corredores, seus passos decididos, como sapatilhas sobre mármore, perturbando o silêncio, recusando-se a morrer ao longe, a voz e o passo de Pointsman sempre inconfundíveis. (PYNCHON, 1998, 53)

A passagem parece incluir todos os estilemas que Weber agrega à sua definição de seita como "tipo ideal". O "Livro" adotado como Bíblia pelo círculo de Pointsman é de autoria de Pavlov. Na impossibilidade de se alçar a uma posição transcendente, que proporcionasse ao cientista uma visão *externa* à experiência intramundana – uma hipotética visão da metafísica em ação – permitindo-lhe comprovar em definitivo a validade dos seus modelos de adoção, o "Livro" cumpre essa função. Ele é Deus, é o "fora" que legitima a *praxis*, salvando-a da competição permanente contra alternativas concorrentes, segurança que, entretanto, não estará garantida apenas pelo "Livro" em si – que como tal não passa de texto –, dependendo da cumplicidade recíproca dos seus seguidores. É por isso que Pointsman depende de Pavlov *tanto quanto* depende de Spectro e dos outros cinco "eleitos", e não menos.

Parece haver então uma relação de circularidade entre a convicção no ideal cartesiano de ciência e o agrupamento sectário. Na ausência de um julgamento objetivo que ponha fim às disputas internas aos diferentes campos do saber, é o juízo da comunidade quem dará o veredito sobre a qualidade da produção. Como as comunidades são, contudo, profundamente divididas, os pequenos grupos fornecem proteção contra a diferença e respaldo para a ação. Estarão a partir de então imersos em si mesmos, imersão que decorre de forma circular da convicção (e da necessidade da convicção) na possibilidade da certeza, ou seja: da *crença* no alcance da verdade, que só pode subsistir se compartilhada comunitariamente. O que está em jogo, afinal, é a segurança de que a comunidade precisa para dar prosseguimento às próprias práticas. Uma vez segura, estará segura para sempre, dado que o agrupamento coletivo fornece proteção contra a necessidade de mudança. A partir daí, imersos em si mesmos e em seus próprios interesses, os membros da comunidade tenderão a agir exclusivamente com vista a satisfazê-los. Donde deriva a outra importante perspectivação lançada pelo abismo entre a solidão de Mexico e a ação institucional de Pointsman: a convicção de um círculo científico na fundamentação das suas próprias idéias e práticas, aliada à sua capacidade institucional de mobilização de recursos para colocá-las em curso, fazem com que a sua ação se torne autotélica, vindo a desconsiderar quaisquer

interesses que extrapolem a luta (burocrática) pela obtenção de recursos para a empresa científica – uma vez que a necessidade de legitimação das teses por ele defendidas fica obliterada pela muralha que a comunidade, em conjunto, consegue construir. Dedicar-se-ão então a captar recursos, apenas para o que precisam mostrar resultados práticos, pois deles dependerá a renovação de ciclo de investimentos em seus projetos, numa dinâmica que o grupo trabalhará para prolongar indefinidamente. Os resultados, então, não visam exclusivamente à ciência pura, transformando-se numa etapa a ser cumprida para a obtenção do financiamento. A imanência cega dos interesses de uma comunidade científica, a institucionalização da sua ação como grupo, e os desvios éticos dela decorrentes, serão o assunto do próximo item.

2.1.1.2 Burocracia

Uma imagem célebre da ação do homem de ciências foi formulada por Max Weber em "A ciência como vocação", de 1920. Importava a Weber, entre outras coisas, destacar os interesses pessoais que deveriam – ideal e normativamente – pautar a escolha da profissão científica, cujas especificidades faziam diferenciá-la como "vocação" em relação a todas as demais profissões. Para o pleno estabelecimento da sua função de produtora de conhecimento, a ciência deveria ser autônoma em relação à pragmática político-econômica, sob o risco de submergir em interesses alheios – e mesmo antagônicos – às suas motivações; em conseqüência, o cientista deveria ter como única busca pessoal o interesse pelo conhecimento, cuja motivação não poderia ter nenhuma outra origem que não a pura vocação: se as motivações do cientista forem guiadas por interesses não puramente científicos, instâncias externas à ciência acabarão por corrompê-lo, desviando a sua produção da conduta ideal. A autonomia da ciência quanto ao universo restante das trocas sociais deve ser espelhada numa vocação pura, originada na paixão: "para o homem, enquanto homem, nada tem valor a menos que ele *possa* fazê-lo *com* paixão." (WEBER, 2004b, 25) Pura, essa paixão se dedica exclusivamente ao seu objeto, o conhecimento; ao fazer o pesquisador olhar exclusivamente para fora de si mesmo, ela apaga a sua individualidade: "Só aquele que se coloca pura e simplesmente *ao serviço de sua causa* possui, no mundo da ciência, 'personalidade'". (WEBER, 2004b, 27) A esfera pessoal de valores do cientista deve ser desvinculada da sua prática profissional, uma vez que "sempre

que um homem de ciência permite que se manifestem seus próprios juízos de valor, ele perde a compreensão integral dos fatos.” (WEBER, 2004b, 40)

Nada poderia estar mais distante do ideal weberiano do que o ambiente científico de *O arco-íris da gravidade*. Para além da vaidade e da busca de prestígio pessoal – atributos que Weber (com pesar) encontra mais tipicamente na “política como vocação” –, tão características de um Pointsman, tem-se ali todo um sistema burocrático em funcionamento, e fortemente orientado para a satisfação das ambições pessoais dos cientistas que lhe dão corpo. Como não poderia deixar de ser, a maior das ambições é pelo financiamento:

> Eficiência, uma heresia americana, é um tema talvez excessivo na “Aparição Branca”. Quem mais fala nisso é, normalmente, o senhor Pointsman, muitas vezes utilizando como munição as estatísticas que lhe são fornecidas por Roger Mexico. Quando ocorreu o desembarque na Normandia, a fase de desespero de Pointsman já havia começado. Ele se deu conta de que a grande pinça continental ia mesmo dar certo, e que este conflito, este Estado do qual ele já começava a sentir-se cidadão, seria suspenso e reconstituído como paz – e que, em termos profissionais, ele não ganhara quase nada com a guerra. Tanto financiamento dando sopa para radares, aviões e mísseis e torpedos mágicos, e o que Pointsman levara naquilo tudo? Tivera um cargo de chefia por um momento, e só: seu laboratório, o Abreaction Research Facility (ARF), conseguindo logo no início fisgar uma dúzia de subalternos, um treinador de cães do teatro de variedades, um ou dois estudantes de veterinária, até mesmo uma presa de grande porte, o doutor Porkievitch, um refugiado que trabalhara como o próprio Pavlov no Instituto Koltushi, antes dos expurgos estalinistas. (PYNCHON, 1998, 82)

Pointsman se desespera por não ter conseguido aproveitar melhor a guerra, que tantas oportunidades havia oferecido para a comunidade científica, e que agora, com o seu fim em vista, o abandonava à própria sorte. O que fica claro no romance é a força com que a institucionalização – que cria células apartadas dos interesses sociais e devotadas à manutenção e ampliação dos seus próprios privilégios – determina a produção de conhecimento, em nada demonstrando a isenção idealizada por Weber. A ambientação na Segunda Guerra não poderia ser mais adequada a essa tematização, pois é notória a apropriação então ocorrida da ciência pela pragmática militar, cujo maior símbolo em *O arco-íris da gravidade* é, evidentemente, o V-2 (que, em sua propulsão para o alto, mediante a ação da *gravidade* perfaz uma trajetória em *arco*; que esse seja um arco-*íris* coloca o título do romance entre a ironia e o sublime, diante da sofisticação do artefato

tecnológico assassino). Esta institucionalização da comunidade científica a transforma em parte do aparato burocrático:

> the professional bureaucrat is chained to his activity by his entire material and ideal existence. In the great majority of cases, he is only a single cog in as ever-moving mechanism which prescribes to him an essentially fixed route of march. […] normally the mechanism cannot be put into motion or arrested by him, but only from the very top. The individual bureaucrat is thus forged to the community of all the functionaries who are integrated into the mechanism. They have a common interest in seeing that the mechanism continues its functions and that the societally exercised authority carries on. (WEBER, 1948, 228)

Este caráter de engrenagem que Weber confere à burocracia é idêntico à estrutura da "Aparição Branca". A comunidade científica de *O arco-íris da gravidade* é composta por inúmeras microcomunidades em estado de permanente competição, não se tratando propriamente de uma única instituição devotada ao exercício do poder pela garantia da continuidade das estruturas indispensáveis à governabilidade, mas de uma miríade de instituições em luta pela preservação ou aumento dos seus diferentes espaços institucionais. Mas o modo de consecução dos seus próprios objetivos pela comunidade científica é o mesmo da burocracia pura: a manipulação, em benefício próprio, dos procedimentos previstos pelo sistema como absolutamente impessoais: a apropriação interessada de dispositivos meritocráticos e *a priori* democratizantes: "bureaucracy has been and is a power instrument of the first order – for the one who controls the bureaucratic apparatus" (WEBER, 1948, 228), ou ainda: "The objective indispensability of the once-existing apparatus, with its peculiar, 'impersonal' character, means that the mechanism […] is easily made to work for anybody who knows how to gain control over it." (WEBER, 1948, 229)

Nesse ponto uma outra consideração de Edward Mendelson revela para nós um dos aspectos decisivos do romance de Pynchon: "the characters in *Gravity's rainbow* are among the very few fictional characters whose thoughts and actions are affected by the work they do." (MENDELSON, 1978, 5) As personagens do romance nos são apresentadas em suas rotinas profissionais, que revelam e dão pleno desdobramento às suas personalidades. Apenas como cientista Pointsman será conhecido pelo leitor, e, se uma relevância sinedóquica pode lhe ser atribuída, então o seu comportamento será sintomático da tematização da ciência em *O arco-íris da gravidade* não como "vocação", mas como

instituição. É por isso que o encontramos angustiado em relação ao futuro, pois lhe parece que a "Aparição Branca" corre sérios riscos de se tornar obsoleta ao final da Guerra. Por ali, nada é mais temido que a vitória final dos Aliados – e nada poderia simbolizar mais agudamente a falta de vínculo entre a casta científica e a sociedade em geral. Num quadro como esse, outra importância de Slothrop está no seu potencial de sedução das instâncias de financiamento, o que, por sua vez, dependerá da capacidade de Pointsman em convencê-las da sua relevância como objeto de estudo. Ao impor Slothrop como instrumento para a sustentabilidade da "Aparição Branca", Pointsman conta com a colaboração de outros colegas igualmente interessados em transformar o norte-americano num meio para a obtenção de um fim. Entre eles, um certo Rózsavölgyi começa a opinar sobre como operacionalizar aquele "achado" para aumentar o poder daquela instituição, mediante a sua transformação num "programa" autônomo quanto às individualidades que dele eventualmente se ocupam, e por si só suficientemente poderoso para garantir a sua própria estabilidade:

> nunca houve poder na "Aparição Branca". [...] O doutor Rózsavölgyi acha que poderia haver, se as pessoas soubessem "jogar direito as cartas que têm na mão". A única questão que enfrentam agora é a da sobrevivência – como atravessar a terrível interface do Dia da Vitória, adentrando o novo radiante Pós-Guerra com os sentidos e a memória intatos. Não se pode permitir que a PISCES seja derrubada com o resto do rebanho dócil. É preciso surgir, e logo, capaz de transformá-los numa falange, um ponto concentrado de luz, algum líder ou programa poderoso o bastante para permitir-lhes sobreviver sabe-se lá quantos anos de Pós-Guerra. O doutor Rózsavölgyi é mais a favor de um programa poderoso que de um líder poderoso. Talvez por estarem em 1945. Naquela época, era opinião generalizada que por trás da Guerra – toda aquela mortandade, selvageria e destruição – estava o princípio do Führer. Mas se era possível substituir personalidades por abstrações de poder, se as técnicas desenvolvidas pelas empresas podiam ser colocadas em prática, não seria possível as nações viverem racionalmente? Uma das esperanças mais caras ao Pós-Guerra: que não houvesse lugar para o carisma, este mal terrível... que sua racionalização fosse levada a cabo enquanto dispúnhamos de tempo e recursos... (PYNCHON, 1998, 88)

É para este ideal de plena racionalização – de institucionalização, de burocratização – do mundo pós-guerra que convergirão os planos do doutor Rózsavölgyi quanto a Slothrop. O romance não o desenvolve, mas apenas sugere a sua relação com a eliminação final do carisma: é o sonho de todo burocrata, em que nenhuma personalidade extraordinária surgirá para atrapalhar a continuidade dócil e inabalável do sistema. Independentemente do interesse político do projeto de Rózsavölgyi, importa apontar a

função instrumental que ele confere ao “caso” Slothrop, que em seu pensamento se transforma num meio de convencimento das altas instâncias quanto à necessidade de investir no “programa” da “Aparição Branca”, que com ele se transformaria numa instituição autônoma, num mundo em que “programas”, e não pessoas, detêm a força.

Apesar do antagonismo entre o ideal weberiano e as ambições da cúpula da “Aparição Branca”, no próprio Weber já encontramos o ponto em que se radica a origem do problema: a indecidibilidade última do mérito científico, que já sabemos favorecer o sectarismo:

> A ciência pressupõe [...] que o resultado a que o trabalho científico leva é *importante* em si, isto é, merece ser conhecido. Ora, é nesse ponto, manifestamente, que se reúnem todos os nossos problemas, pois que esse pressuposto escapa a qualquer demonstração por meios científicos. Não é possível interpretar o sentido último desse pressuposto – impõe-se, simplesmente, aceitá-lo ou recusá-lo, conforme as tomadas de posição pessoais, definitivas, face à vida. (WEBER, 2004b, 36)

Diferentemente da noção de objetividade do conhecimento, cabe à própria instituição científica decidir o valor do conhecimento por ela produzido. Ocorre que os investimentos financeiros advêm de instâncias apenas marginalmente capazes de avaliar esse valor, como o comprova o caso mesmo do desenvolvimento de produção dos V-1 e V-2: suas demandas tecnológicas estavam muito além do que era então factível a curto prazo, e o investimento gigantesco recebido por aquele “programa” se deveu, acima de tudo, ao fascínio visionário exercido pela aerobalística na figura politicamente influente de Albert Speer, e finalmente pela crença desesperada de Hitler de que os foguetes poderiam alterar o curso da guerra – mesmo após o desembarque na Normandia e a derrota da contra-ofensiva de Rundstedt. Em última análise, a relativa indecibilidade quanto ao mérito de uma proposição científica é o que possibilita projetos tais como o de Rózsavölgyi.

Após o fracasso do “projeto Slothrop” (que consegue despistar os agentes que o perseguiam pela Alemanha recém-ocupada), Pointsman tentará cavar outros modos de inserção, mas cairá em desgraça. A falta de resultados concretos das suas pesquisas o desprestigiará aos olhos do sistema, especialmente quando a proposta de uma mudança na abordagem teórica do “caso Slothrop” o leva a castrar por engano um outro oficial do

exército norte-americano. Centenas de páginas após as passagens transcritas, ele recebe, sim, algum trabalho, mas em condições nada compatíveis com as suas ambições originais:

> O encarregado de realizar o estudo é – logo quem! – o senhor Pointsman, que agora está reduzido a uma única saleta na Décima Segunda Casa, tendo o resto do espaço sido ocupado por uma agência que estuda as opções existentes para a nacionalização do carvão e do aço – recebeu essa incumbência mais por piedade do que por qualquer outro motivo. Com a castração do Major Marvy, Pointsman oficialmente caiu em desgraça. (PYNCHON, 1998, 633)

Mas a política de bastidores é cheia de reviravoltas. Provavelmente por "saber demais" (a esta altura Slothrop já se tornara um segredo estratégico para os aliados), Pointsman é parcialmente reabilitado como agenciador de empreendimentos junto à cúpula militar e empresarial do pós-guerra. A sua última aparição na narrativa ocorre após a grande tomada de consciência de Mexico, que, posteriormente ao imenso período em que não soubera compreender os jogos de Pointsman, finalmente entende o uso que fora feito dele, de Slothrop, e de quantas outras pessoas havia sido necessário ao pavloviano consumir para satisfazer a sua ganância. Mexico invade, então, uma reunião de sua coordenação, para (após ter subido na mesa e urinado em todos os documentos e em todos os participantes reunidos ao seu redor) declarar a altos brados o seu testamento contra Pointsman, que o recebe em estado de choque:

> "Pointsman", a pica, teimosa, irritada, corcoveia feito um dirigível entre nuvens roxas (um roxo muito denso, como veludo felpudo) ao anoitecer, quando a brisa que vem do mar promete um pouso difícil, "guardei você para o fim. Mas – meu Deus, acho que não sobra mais urina nenhuma. Nem uma gota. Mil desculpas. Não sobrou nada para você. Você entende? Mesmo que isso custe a minha *vida*", as palavras simplesmente saíram, e talvez Roger esteja exagerando, mas talvez não, "não haverá *nada em lugar nenhum* para você. Tudo que você conseguir, eu tiro. Se você subir mais que isso, eu vou lá no alto e puxo você para baixo. Onde quer que você vá. Mesmo se você encontrar um momento de repouso, com uma mulher compreensiva num quarto silencioso, eu vou estar à janela. Eu vou estar sempre do lado de fora. Você nunca vai conseguir me cancelar. Se você sair, eu entro, e o quarto vai ficar conspurcado para você, mal-assombrado, e você vai ter que procurar outro. Se ficar dentro eu entro assim mesmo – eu persigo você de quarto em quarto até encurralar você no último. O último quarto será o seu, Pointsman, e você vai ter que viver nele pelo resto dessa sua vida podre, prostituída." (PYNCHON, 1998, 657)

Qual será, então, o lugar final de Pointsman? Ele não será bem-sucedido, e ficará frustrado em ocupar uma posição subalterna no largo sistema de agenciamento de verbas para projetos científicos junto ao círculo empresarial (o que, afinal, fora desde sempre a sua atividade). Ainda que venha a representar um fracasso pessoal, a decadência do pavloviano é uma derrocada apenas relativa, se comparada ao sofrimento das vítimas do sistema que ele continuará ajudando a gerir. Pois independentemente do seu destino pessoal, o sistema continuará funcionando a pleno vapor, como toda boa engrenagem burocrática. Daí ser legítimo perguntar se a condenação moral de Mexico tem algum impacto sobre o real ficcional, ou se o seu efeito recai exclusivamente sobre o leitor do romance: para a realidade ficcional de *O arco-íris da gravidade*, ações como a de Mexico conseguirão ter algum impacto maior do que o de mera e eventual sabotagem?

2.1.1.3 Idéia

Cabe, de saída, explicar a escolha da palavra "Idéia" como síntese referencial para a tematização da ciência em *O arco-íris da gravidade*. "Mito" foi outra opção, porém descartada pelo seu excesso de significação; caso tivesse sido escolhida, teria como função descrever os quadros imagético-narrativos que preexistem às teorias científicas, servindo como molduras estético-ideológicas para as suas formatações, e que, na condição de idealizações, conferem-lhes uma legitimidade exterior ao campo científico, além de anterior à observação propriamente científica dos fenômenos. É exatamente isso o que entendemos por "idéia", palavra menos carregada de significação, e que em sua herança platônica serve bem para descrever os enquadramentos de cunho estético, moral, ou no mínimo vagamente "filosófico", que historicamente deram aos cientistas os seus modelos de leitura da heteronomia da natureza, determinando a feição específica que vieram a receber as proposições científicas.

Não há razão evidente para acreditarmos que a comunidade científica seja plenamente ciente dessa tendência, pelo menos quando na prática daquilo que Thomas Kuhn denominou de "ciência normal", ou seja: a ciência em seu trabalho de rotina, amparada e legitimada por paradigmas de ampla aceitação e efetividade prática, e que portanto prescindem (ou desestimulam) da investigação de seus pressupostos teóricos. Apenas em momentos de crise, em que as inadequações do modelo para a lida com

fenômenos observáveis empiricamente leva a “ciência normal” a procurar paradigmas alternativos, apenas tal crise de sustentabilidade do modelo-padrão leva a ciência a criticar os seus próprios paradigmas. Se muitos elementos sugerem uma percepção aguda de Pynchon quanto à transição por que passava o sistema-mundo por volta de 1970, a sua intimidade com o conhecimento científico provavelmente o colocava, então, na condição de observador autorizado do estado-da-arte daquele campo; não será coincidência, portanto, que o que para Prigogine faz parte de uma desmistificação necessária do seu universo de atuação – como etapa para a proposição de um novo paradigma teórico – surgirá em *O arco-íris da gravidade* sob a roupagem da sátira. Dizemos “sob a roupagem de”, pois nos parece que Pynchon tinha neste quesito um domínio amplamente consciente e fundamentado do seu estado-da-arte em 1973, que veio fundamentar a sua ficcionalização desse campo. Diferentemente de outros temas em que o romancista tateia ao redor de percepções relativamente difusas das suas ordenações na atualidade, nesse quesito ele nos parece “estar em casa” ou, pelo menos, a se comportar como um Aristófanes nos festivais da *polis* – por produzir um humor objetivamente direcionado a instâncias diretamente reconhecíveis pelo público envolvido com o tema: é um “rir de”, e não um “rir com”. Se não, vejamos: diante do surgimento de um novo caso bizarro para a “Aparição Branca” (um certo Gavin Trefoil, que consegue controlar voluntariamente a cor da própria pele), Rollo Groast, colega de Pointsman, propõe a sua teoria:

> Rollo Groast acredita na existência de alguma ligação, até hoje não descoberta – uma memória celular sobrevivente que ainda responde, de modo retrocolonial, às mensagens da metrópole cerebral. [...] “Faz parte [...] de um drama antigo e secreto para o qual o organismo humano atua apenas como um conjunto de notas de programa muito indiretas, com freqüência misteriosas – é como se o organismo que conseguimos medir fosse um fragmento desse programa encontrado na rua, perto de um magnífico teatro onde não podemos entrar. As convoluções da linguagem nos são negadas! O grande Palco, mais escuro ainda que nas produções do senhor Tyrone Guthrie... Dourados e espelhos, veludo vermelho, fileiras e mais fileiras de camarotes, tudo imerso na sombra também, enquanto em algum lugar daquele proscênio profundo, mais fundo que as geometrias que conhecemos, as vozes murmuram segredos que jamais nos são revelados...” (PYNCHON, 1998, 157)

Rollo Groast lança mão de uma metáfora para promover uma explicação científica, ou faz da explicação científica um pretexto para a encenação de uma metáfora de pretensões metafísicas? Não está claro quais são os termos do procedimento. Se

extrapolarmos o texto de Pynchon, veremos, porém, que a questão – a exposição do procedimento teórico-científico como determinado por uma circularidade entre um construto metafórico não-científico e os fatos empiricamente observados – é bastante atual, o que vem colocar *O arco-íris da gravidade* numa sintonia fina com (parte da) percepção contemporânea da ciência. Por exemplo, quando Prigogine propõe se distanciar do modelo einsteiniano, ele investe em delinear o enquadramento preciso a orientá-lo: "To achieve this application, [Einstein] developed a timeless static model in accord with his philosophical views. Baruch Spinoza was Einstein's favorite philosopher, and we can recognize his spirit in the choice of the model." (PRIGOGINE, 1997, 176) O interesse de Prigogine está em localizar o caráter historicamente específico daquela proposição científica, o que o coloca a caminho de modificar a percepção comum da racionalidade científica – intenção que move as passagens seguintes, de Robert Nadeau:

> Not only are metaphysical assumptions […] just as important and primary in the creative work of scientists as we have long known them to be in humanistic endeavors, the implications of new scientific theories […] have often had unexpected impact upon those assumptions. (NADEAU, 1981, 2)
>
> Although the heliocentric model constructed by Copernicus did provide somewhat greater mathematical simplicity than the geocentric model of Ptolemy, it was not, in Copernicus's time, any more useful in making astronomical calculations than the accepted model, and, in operational terms, was even more complicated to implement. It seems clear in retrospect that Copernicus's attachment to his model, or his convictions that it was right and necessary, was primarily a consequence of his aesthetic sense that sun as the symbol for the Divine Architect should radiate its presence from the absolute center of all existing things. It was not, as it is often represented, another instance of the analytical mind moving in lockstep toward complete scientific logos. (NADEAU, 1981, 26)

Por fim, Nadeau situa a persistência de Galileu em sua própria proposição numa convicção claramente não-científica: "what is most remarkable is Galileo's extraordinary confidence in the absolute validity of this law when it could not be proven experimentally." (NADEAU, 1981, 29) Em Pynchon, Pointsman, tal como Galileu, constrói sua confiança nas próprias hipóteses a partir de um "para-além" radicalmente heterogêneo à racionalidade supostamente adequada ao seu ofício, pois que contaminado por noções de Ordem pessoais e idiossincráticas: "Pointsman, committed to the use of bureaucracy and the rationalized world of Pavlovian psychology, thinks Slothrop a 'monster' whose continued subjugation

to official *Herrschaft* is necessary for the maintenance of order in the large." (MENDELSON, 1976, 176) Apenas a paranóia do pavloviano poderia sustentar um medo tão gigantesco de um indivíduo isolado (o ponto inexplicável que abala todo o universo...), e vemos como a sua concepção estético-ideológica da gestão política da sociedade se mostra imanente à sua produção científica – como no comentário seguinte de Prigogine, sobre as razões da absorção apenas recente da noção de probabilidade pela ciência: "Why has it taken so long to arrive at a generalization of the laws of nature that includes irreversibility and probability? One of the reasons is ideological – the desire to achieve a quasi-divine point of view in our description of nature. […] We need a "divine" point of view to retain the idea of determinism." (PRIGOGINE, 1997, 38) A função-divindade, que para a posição do sujeito cognoscente é correlata à "Idéia" como fundação do conhecimento, na interconexão temática que caracteriza *O arco-íris da gravidade* surgirá sob roupagens que aproximarão nele a ciência da política, novamente concorrendo para a ficcionalização de uma realidade histórica bastante conhecida. Na passagem seguinte, a ambiência (cheia de presságios) é a década de 30 alemã; na cátedra universitária, acompanhamos momentos decisivos na carreira do químico Laszlo Jamf:

> Na última terça parte de sua vida, Laszlo Jamf adquiriu – era a impressão que tinham os que, nas arquibancadas de madeira do anfiteatro, viam suas pálpebras pouco a pouco tornar-se granulosas, manchas e rugas estampar-se em sua imagem, desintegrando-se em direção à velhice – uma hostilidade, um estranho *ódio* pessoal dirigido à ligação covalente. A convicção de que, para que a síntese tivesse futuro, era necessário aperfeiçoar – alguns alunos chegavam a entender que o sentido era "transcender" – a ligação. Para Jamf, a idéia de que uma coisa tão mutável, tão *frágil*, quanto um compartilhamento de elétrons constituía o âmago da vida, da *sua* vida, parecia uma humilhação cósmica. *Compartilhar?* Era tão mais forte, tão mais duradoura, a ligação *iônica* – em que os elétrons não são compartilhados e sim *capturados*. *Tomados!* – e aprisionados! polarizados, positivos ou negativos, esses átomos, sem ambigüidades... como ele amava aquela clareza: sua estabilidade, sua teimosia mineral!
>
> "Por mais que afirmemos, da boca para fora, nosso compromisso com a Razão, [...] com a moderação e a transigência, no entanto o leão permanece. Há um leão em cada um de vocês. Ou bem ele é domado – por muita matemática, por detalhes de design, por procedimentos empresariais – ou bem ele permanece selvagem, um eterno predador.
>
> "O leão não conhece sutilezas nem meias soluções. Ele não aceita *compartilhar* coisa nenhuma! Ele toma, ele aprisiona! Ele não é bolchevique nem judeu. O leão jamais fala em relatividade. Ele quer o absoluto. Vida e morte. Vitória e derrota. Nada de armistícios, acomodações, e sim a alegria do salto, do rugido, do sangue."
>
> Se isso é química nacional-socialista, culpe-se esta alguma-coisa-que-estava-no-ar, o Zeitgeist. É, culpe-se isso, sim. O professor doutor Jamf não era imune. (PYNCHON, 1998, 594-5)

Jamf é um personagem importantíssimo em *O arco-íris da gravidade*: uma espécie de sombra simbólica, fantasma onipresente na vida de Slothrop. Ele se transferirá da química para a psicologia, área em que poderá exercer a função-divindade de forma irrestrita nos seus experimentos de condicionamento de reflexo, que terão no famoso "bebê Tyrone (Slothrop)" o caso mais conhecido. Jamf teria sido o responsável pelo condicionamento (à ereção) de Slothrop sob o estímulo do plástico Imipolex G, que aparece como sinédoque da passagem da química ao inorgânico: no experimento com o bebê, um objeto artificial – produto genuinamente humano – condiciona as reações de um corpo vivo, numa vitória do inanimado.

O pensamento por absolutos domina a produção de Jamf, assumindo a forma do ato de força. A passagem da imanência científica para o Absoluto não deve surpreender, uma vez que a convicção na própria certeza pode promover uma sensação de poder e, no limite, do direito ao exercício ilimitado desse poder, dado o lugar social transcendente – em relação ao contínuo da ignorância mediana – que passa a postular para si o donatário da verdade. O pensamento dicotômico simbolizado no *agon* entre a covalência e o inorgânico na química de Jamf é, na condição de ficção útil, um instrumento favorável à divisão belicosa do real. A dicotomia será sempre assim, pois ela não admite senão o arrasamento da alternativa contraposta, em defesa de um ideal totalizador: "Calvinists, Puritans, Pavlovians, businessmen, generals, Marxists, and Nazis. What they all share is a common approach to experience and life which sees in every case, no matter what the case, only two possibilities." (SCHWARZBACH, 1976, 64) Uma apresentação política do pensamento dicotômico é capaz de revelar, num instantâneo, o seu caráter inerentemente belicoso, pois que dedicado a projetar a impossibilidade de conciliação entre os pares de opostos postulados pelo próprio pensamento: tal é o caso em Jamf, de onde melhor se percebe o ponto em que *O arco-íris da gravidade* perspectiviza a "Idéia" científica como um molde não apenas estético, mas também político (vide a fogueira em que uma "Idéia" contrária jogou Giordano Bruno):

> "Vocês têm duas opções", Jamf exclamou, última aula do ano: lá fora as carícias floridas do vento, moças com vestidos de cores pastel, oceanos de cerveja, corais viris intensos, comovidos, elevados, cantando *Semper sit in flores*/Semper sit in flo-ho-res... "podem ficar

> lá atrás com carbono e hidrogênio, levando suas marmitas para o laboratório todos os dias, junto com as multidões sem rosto que estão ansiosas para entrar logo e proteger-se do sol – ou então podem *ir além*. Silício, boro, fósforo – esses elementos podem substituir o carbono, e podem ligar-se ao nitrogênio em vez de ao hidrogênio –" alguns risinhos aqui, já esperados pelo velho pedagogo brincalhão, sempre em flor: todos sabiam que ele tentara fazer o governo de Weimar subsidiar o Stickstoff Syndikat da IG – "ir além da vida, rumo ao inorgânico. Aqui não há fragilidade, não há mortalidade – aqui há Força e Intemporalidade". Em seguida, seu famoso final: apagou o C–H rabiscado no quadro-negro e escreveu, em letras garrafais, Si–N. (PYNCHON, 1998, 597)

A quantas milhas não estamos aqui da imagem-padrão de isenção científica e da neutralidade axiológica defendida por Max Weber? Quando Weber comenta o encontro da luz por um dos prisioneiros da "caverna" de Platão ("Feita essa experiência, o dever que lhe incumbe é o de tornar ao meio dos prisioneiros da caverna, a fim de conduzi-los para a luz. Ele é o filósofo, e o sol representa a verdade da ciência, cujo objetivo é o de conhecer não apenas as aparências e as sombras, mas também o ser verdadeiro", WEBER, 2004b, 32), ele não desposa a confiança dos gregos em atingir o Ser através do conceito. A ciência deve ter pretensões mais restritas, pois (kantianamente) não pode responder a questões fundamentais da ética – não tem nada a dizer sobre o "como viver". A condenação weberiana da conversão da cátedra em palanque (mais comum nas Humanidades) parece afim à crítica perspectivada pela apresentação do discurso de Jamf em *O arco-íris da gravidade*. Weber é contundente ao afirmar que "a política não tem seu lugar nas salas de aula das universidades [...] quando [os docentes] tratam cientificamente de temas políticos" (WEBER, 2004b, 38); Jamf, por sua vez, faz exatamente o inverso – trata politicamente de temas científicos –, o que é uma contraface do mesmo: além da incompatibilidade entre crença e conhecimento, está-se a apontar a impossibilidade da comunhão entre a insistência num sistema de crenças, e a alocação da produção científica numa esfera (social) condizente com o seu *status* (epistemológico) próprio. Assim como o cientista-orador de Weber deturpará o conhecimento ao colocá-lo a serviço de uma causa política, Jamf – o cientista nazista – dá uma causa ao próprio olhar científico, i.e.: internaliza a causa à própria ciência, que se torna politizada *a priori*.

Se uma pequena elipse nos é permitida, aproveitamos para voltar a um detalhe historiográfico registrado em *The rocket and the Reich*, apenas brevemente comentado aqui. Neufeld aponta pelo menos dois fatores irracionais no projeto dos A4: a sua

prematuridade tecnológica (era cedo demais para desenvolver um aparato tão avançado, dada a exigüidade dos prazos imposta pela guerra), que exigia um sacrifício financeiro incompatível com os recursos de um Reich tão exaurido pelo conflito; e a sua quase absoluta ineficácia em produzir qualquer alteração no andamento da guerra (o seu suposto "impacto psicológico" jamais seria capaz de compelir a população inglesa a forçar a retirada de combate dos exércitos do seu país, conforme acreditavam delirantemente os patrocinadores do foguete, especialmente Hitler). O que teria sustentado, então, um projeto tão caro, tão exageradamente avançado tecnológica e cientificamente, e ao mesmo tempo de objetivos tão irreais?

A resposta segue a linha seguinte:

> On first visiting the rocket center in January 1940, Speer had established a personal bond with its young engineers, if his memoirs […] are to be believed. Their work "exerted a strange fascination upon me. It was like the planning of a miracle. I was impressed […] by these technicians with their fantastic visions, these mathematical romantics." (NEUFELD, 2000, 126)

O que houve foi que Albert Speer simplesmente ficou fascinado pelo projeto e passou a crer fielmente na sua eficácia. Ele era "an uncritical enthusiast of the program, at least until the end of the war, when he all too suddenly realized its lack of military sense." (NEUFELD, 2000, 145) Quando mais tarde (e sob a influência de Speer) o próprio Führer aderiu ao entusiasmo, então prova alguma da sua importância era mais necessária: a crença de Hitler justificava o empreendimento. Não temos como saber se Pynchon conhecia esses meandros, mas isso não nos impede de apontar a sua tematização de um fato de extensões mais amplas do que normalmente se crê: a parcela de "irracionalidade" (que, weberianamente falando, é um quase-sinônimo de "encantamento") que permeia o pensamento da ciência e da tecnocracia científica – e cujos resultados, infelizmente, nem sempre se atêm exclusivamente ao âmbito científico, do que os A4 são um exemplo trágico.

2.1.2 Estado

Em *O arco-íris da gravidade* o Estado existe como vácuo. Há uma lacuna no lugar onde outrora, no sistema-mundo institucionalizado no século XIX, existiam entidades reconhecidas diplomaticamente, que emanavam a imagem de serem governadas por líderes que supostamente exerciam *de facto* o poder, num jogo aparentemente orientado pela noção de Bem (bem comum, bem do Estado). Governado por Príncipes, aquele era um mundo ainda machiaveliano, que será substituído, no romance de Pynchon assim como em várias outras vozes do pós-guerra, por uma imagem de governo composta pelo consórcio entre a engrenagem burocrática e um sistema econômico tornado autotélico. A combinação entre essas duas instâncias, de interesses exclusivamente auto-referenciais ou imanentes, seria o núcleo governante real.

Tal como ocorreu com os subtemas da "Ciência", abordaremos aqui *topoi* que perpassam toda a narrativa de Pynchon, interconectando-se com vários outros que não se alocam precisamente sob o código "Estado". Mais uma vez espera-se que a interconexão não pareça redundante, mas talvez ela seja mesmo aliviada por aquela diferença deste item em relação ao item anterior (assim como também em relação aos subseqüentes): ao contrário da "Ciência", da "História" e do "Sentido", o "Estado" está ausente da narrativa de Pynchon – da maneira que explicamos no parágrafo anterior – e, nessa condição, só pode ser perspectivado a partir da matéria que caracteriza a sua presença como fantasma, o que significa dizer que apenas a partir de *topoi* como os sugeridos "Mercado", "Horror" e "Política" é que o "Estado" pode ser substancializado. A partir do momento, porém, em que o leitor aprende a pinçar as referências que perspectivam a sua ausência, torna-se possível caracterizar, com relativa precisão, a construção ficcional desse Estado no vácuo – uma instituição pretérita, cuja facticidade pertence a um mundo passado.

Os itens seguintes abordarão as noções do "Mercado" como motor da política e da razão de Estado, do "Horror" como produto rotinizado do trabalho burocrático, e da "Política" – entendida como exercício da ação política transformadora – como impossibilidade atual ou nostalgia romântica. Em sua somatória, eles perfazem a anti-imagem do Estado tal como legada pela auto-imagem do sistema-mundo novecentista.

2.1.2.1 Mercado

A importância de Laszlo Jamf para o universo científico de *O arco-íris da gravidade* reside, em parte, na junção alegórica que se pode fazer entre o domínio técnico da produção de matéria inanimada – simbolizada pela sua obsessão com a ligação Si–N – e a proliferação do inorgânico por toda a tessitura da vida moderna, em que objetos inanimados se tornam parte ativa e fecundante do universo humano (um tema amplamente explorado por Pynchon já em *V.*, de 1963). Jamf pode ser então considerado o foco de um campo sinedóquico vasto, o símbolo de um certo estado-do-mundo configurado pela narrativa, em que uma ação especializada (exercida no intra-muros da academia) atinge e transforma os modos de vida tradicionais, estabelecendo novos padrões de normalidade, em conexões cuja extensão escapa à nossa capacidade de observação. Para o tema "Mercado", essa função de sinédoque e foco conectivo será exercida principalmente por Walter Rathenau, um personagem histórico incorporado ao enredo. Cumpre observar a partir dele a formulação de uma lógica – uma dinâmica – certamente pontual, mas que, tendo se tornado vencedora num setor decisivo para a sociedade – a indústria –, teria acabado por transformar a totalidade do real. Vejamos como isso se desenvolve.

Da maneira como é apresentada pelo romance, a racionalidade econômica é análoga à racionalidade burocrática, para a qual nada além das próprias necessidades e rotinas pode interessar. Ela obedece apenas a si mesma, e fornece a si mesma a sua própria legitimação (mesmo que freqüentemente travestida como "razão de Estado" ou "interesse comum"). Para tornar eficaz a ficcionalização dessa condição, *O arco-íris da gravidade* dá plena voz aos defensores da *ratio* econômica. Se resolvermos aceitar essas vozes e compreender a economia em sua lógica imanente, ela se revelará a-moral, ou seja: não terá a moralidade como referencial valorativo determinante. Compreendida, porém, na sua interrelação com os demais sistemas sociais (e é essa a perspectiva própria ao romance de Pynchon), a *ratio* econômica se torna imediatamente imoral: assim como tantos outros sistemas sociais na Modernidade, ela institui um atrito insolúvel entre os seus paradigmas de ação e os interesses da maioria. A encenação desse estado de coisas em *O arco-íris da gravidade* – dentro do tema específico do "Mercado" – fica clara na passagem seguinte:

> O grande escândalo que circula na IG Farben este mês envolve a azarada subsidiária Spottbilligfilm AG, cuja administração vai ser toda posta na rua por ter enviado para o departamento de armamentos do Oberkommando der Wehrmacht a proposta de projeto de um novo raio, transportado por avião, que é capaz de cegar populações inteiras num raio de dez quilômetros. Uma comissão de revisão da IG descobriu tudo a tempo. Pobre Spottbilligfilm. Não havia se dado conta do efeito que uma tal arma poderia ter sobre o mercado de tinturas depois da próxima guerra. (PYNCHON, 1998, 173)

Uma subsidiária de uma grande corporação alemã, encarregada de projetos de armamentos, faz a besteira de produzir uma arma que comprometeria futuramente o mercado de tintas, de interesse estratégico para a sua empresa matriz – sendo este, e apenas ele, o seu erro fatal. O estranhamento entre moral e *praxis* atomizada afirma as conseqüências totalizadoras e catastróficas daquela *práxis*: a mediação mercadológica da indústria de armamentos, para além de revelar a sua autonomia em relação ao poder-saber que deveria regê-la (o Estado), revela na verdade a inversão dos poderes: é a política que se torna refém da indústria; nos EUA de 1973, a indústria bélica havia se tornado quase plenipotente:

> The linkage between different forces involved in this has been characterized as an ‘iron triangle’, binding Congress, the Pentagon and the arms industry together in an unchallenged process of military expansion. Studies of the personnel involved in the three sectors show a high rate of switching from one to the other, sustained lobby efforts in Washington by the major arms firms, and a network of social and professional links holding Pentagon, Congress and armourers together. (HALLIDAY, 1986, 122)

O ponto fulcral é a autonomia do mercado. O mundo saíra da Segunda Guerra com a impressão de que a solidez dos Estados nacionais havia sido reafirmada (o que era reforçado pela “personificação”, ou “subjetivação”, dos Estados promovida pelo bloco socialista, e ecoada nas lutas políticas do Terceiro Mundo sob figuras-símbolo tais como Mao Tsé-Tung, Ho Chi Minh e Fidel Castro). Por isso a percepção da predominância das empresas sobre os Estados demorou um bom tempo para se consolidar. Não saberíamos precisar o ponto em que ela finalmente prevaleceu, o que não nos impede de situar a gestação de *O arco-íris da gravidade* no momento histórico (cuja duração exata desconhecemos) em que aquela percepção estava em formação – para estar já seguramente consolidada em 1973.

Dentro do romance, essa gestação lenta é representada pelo personagem de Tchitcherine, a partir da contraposição do seu universo mental ao de um outro personagem, de nome Wimpe. A hiperbolização da centralidade do Estado pelo ideário socialista era em tudo contraposta à noção contemporânea da soberania do "Mercado". Tchitcherine, russo, é um oficial dedicado e consciencioso do Exército Vermelho. Por mero acaso, ele passa algum tempo na companhia do alemão Wimpe, um funcionário igualmente dedicado – um alto vendedor – da IG Farben, a serviço na URSS. O contraste entre as suas concepções de mundo e os seus entendimentos da política global não poderia ser mais brutal. Antes de passarmos à citação, explicamos que na passagem seguinte Wimpe está falando com Tchitcherine sobre o seu financiamento da pesquisa de um medicamento que elimine a dor sem provocar dependência química: e o problema é que parece haver uma relação natural – que não se consegue eliminar artificialmente, por mais que os cientistas tentem fazê-lo – entre o alívio físico e a formação da dependência. Tchitcherine não entende por que investir tanto numa pesquisa de sucesso tão duvidoso:

> "O dinheiro, Wimpe. Jogar dinheiro fora numa busca fadada ao fracasso como essa –"
>
> Um toque de homem para homem na dragona abotoada do militar. Um sorriso de meia-idade cheio de Weltschmerz. "Toma-lá-dá-cá, Tchitcherine", sussura o vendedor. "Uma questão de equilibrar as prioridades. Pesquisador é mão-de-obra barata, e até mesmo a IG tem o direito de sonhar, de alimentar esperanças impossíveis... Pense no que representaria a descoberta de uma droga assim – abolir a dor racionalmente, sem o custo adicional da dependência. Um custo de *mais-valia* – certamente há alguma coisa em Marx e Engels" – tranqüilizando o freguês – "que explique isso. Uma demanda como a 'dependência', não tendo nada a ver com a dor real, com as necessidades econômicas reais, sem qualquer relação com a produção ou o trabalho... precisamos de menos incógnitas como essas, e não mais. Sabemos como produzir a dor real. As guerras, é claro... as máquinas nas fábricas, os acidentes industriais, os automóveis feitos para serem perigosos, os venenos nos alimentos, na água, mesmo no ar – são quantidades diretamente ligadas à economia. Nós as conhecemos, e sabemos como controlá-las. Mas e a 'dependência'? Nuvens, fantasmas. Não há dois peritos que concordem nem mesmo com a definição do termo. 'Compulsão'? E quem não se sente compelido a nada? 'Tolerância'? 'Vício'? O que querem dizer esses termos? Só temos milhares de teorias acadêmicas confusas. Uma economia racional não pode depender de imponderáveis psicológicos. Seria impossível *planejar*..." [...]
>
> "Você é tão ruim assim, ou está só fazendo gênero? Você realmente ganha dinheiro com a dor?"
>
> "[...] nós vendedores acreditamos na dor real, no alívio real – somos cavalheiros a serviço deste Ideal. Para os propósitos do nosso mercado, tudo tem que ser real. Caso contrário, meu patrão – e nosso pequeno cartel econômico é o modelo da própria estrutura

> das nações – se perde em sonhos e ilusões, e um belo dia desaparece no caos. O seu patrão também, aliás."
>
> "O meu 'patrão' é o Estado soviético." (PYNCHON, 1998, 361-2)

A contraposição está entre a aceitação de uma versão oficial sobre a gestão do sistema-mundo e a sua contraface que permanece escondida (o *real* sob a "realidade"). A dinâmica empresarial é o real vivente sob a aparente autonomia do político – e que em sua ação globalizada envolve "até mesmo" a URSS. Observemos que em muitos aspectos Pynchon parece estar ainda vinculado a uma hermenêutica orwelliana da sociedade, a preservar a figura do *Big Brother* como centro de convergência de uma racionalidade exploratória – o "grande cérebro" a ditar a gestão e orientação do sistema. Afirmamo-lo em especial pela posição de defasagem em que o senso comum é colocado em seu romance: ignorante quanto ao estatuto da dominação, e ludibriado pelas narrativas com que o sistema esconde a sua atuação, o senso comum está irremediavelmente lançado à própria sorte – e como, além disso, a perspectiva de mudança da ordem pressupõe o rearranjo vertical e intransigente da atualidade, mudança alguma parece ter chance de ocorrer. Semelhantes no pessimismo, Pynchon e Orwell não são tão semelhantes assim na configuração da centralidade do poder. A diferença reside em que, para Orwell, ainda é o Estado quem exerce as funções de dominação e alienação, enquanto que em Pynchon o papel de *Big Brother* pertence à economia, e ao Estado apenas como patrocinador da economia. Tanto num como noutro, o adversário é monumentalizado, hiperbolizado, e a sua dinâmica de operação, na medida em que é flexível o suficiente para prover ao senso comum as ilusões necessárias para apaziguá-lo (o que implica a renovação constante das narrativas, como em *1984*), torna-o virtualmente imbatível – mas a importância das semelhanças não faz com que a substituição pynchoniana do Estado pelo "Mercado" seja meramente cosmética. Enquanto Orwell ainda projetava a autonomia do político em relação ao econômico, simbolizada na exclusividade do *inner party* na tomada de decisões, em Pynchon não há autonomia: não há um "fora" do sistema econômico, que engloba todas as demais instâncias de articulação das trocas sociais. Rathenau, conforme ficcionalizado em *O arco-íris da gravidade*, é importante por haver criado as condições de possibilidade concretas para a implantação inaugural de uma economia que prescinde do político como instituição,

para tornar-se ela própria o político – porém não mais como *ágora*, e sim como esfera autônoma a quaisquer interesses externos:

> Rathenau – segundo os livros de história – foi profeta e arquiteto do estado cartelizado. A partir de um pequeno departamento do Ministério da Guerra em Berlim, ele coordenara a economia alemã durante a Guerra Mundial, controlando abastecimento, cotas e preços, atravessando e abolindo as barreiras de segredo e propriedade que separavam uma firma da outra – um Bismarck das empresas, diante de cujo poder nenhum livro-razão era privilegiado, nenhum acordo era clandestino. Seu pai, Emil Rathenau, fundara a AEG, a General Electric alemã, porém o jovem Walter era mais do que o simples herdeiro de uma indústria – era um filósofo com uma visão do Estado do pós-guerra. Para ele, a guerra que estava em curso era uma revolução mundial, da qual emergiria não o comunismo vermelho nem a direita desenfreada, e sim uma estrutura racional em que a empresa seria a verdadeira, a legítima autoridade – uma estrutura baseada, previsivelmente, na que ele havia criado na Alemanha para combater a Guerra Mundial. (PYNCHON, 1998, 174-5)

Michael Hardt e Antonio Negri situam exatamente a década de 60 e a passagem para a década de 70 como o momento de transformação do quadro político-econômico do sistema-mundo contemporâneo, que passou então a apresentar as feições que até hoje lhe são características: “o mercado mundial como estrutura de hierarquia e comando tornou-se mais importante e decisivo em todas as zonas e regiões nas quais os velhos imperialismos tinham operado. O mercado mundial começou a aparecer como a peça central de um aparelho que podia regular redes globais de circulação.” (HARDT e NEGRI, 2003, 272) Tendo absorvido o tema “no calor da hora”, *O arco-íris da gravidade* revelaria uma percepção aguda do momento de crise e passagem, e ao jogar para Rathenau um modelo em plena expansão em sua própria época, Pynchon explora a técnica de remeter ao passado recente problemas pertencentes ao tempo sincrônico. Mas para os EUA de 1973 o Estado estava morrendo de várias maneiras, e a sua dominação pela *ratio* econômica vinha aliada a fatores talvez ainda mais urgentes. À medida que a guerra do Vietnã demandava ao Estado americano um trabalho crescente de alienação da população quanto à realidade do conflito, mais e mais o combate ao comunismo se revelava uma farsa, pois a dedicação dos EUA à manutenção do conflito indicava que o interesse nessa manutenção era dele, Estado americano, e não de uma causa transcendente da qual ele fosse um advogado (como a da tão propalada “Liberdade”). O interesse norte-americano estava em preservar um campo definido de governância, cuja integridade deveria ser mantida por um prazo indefinido, eterno, para que o agenciamento das trocas operasse sob o grau de previsibilidade máxima

que o nosso Wimpe julgava imprescindível. Como aproximação possível a *O arco-íris da gravidade*, para consolidar a hipótese de que ele apresentava, em 1973, uma percepção da política-economia que apenas então começava a se tornar hegemônica (colocando-o numa posição de vanguarda interpretativa), lembramos de *O anti-Édipo* – lançado em 1972 –, nas páginas em que Deleuze e Guattari descrevem o capitalismo como um sistema de integração máxima (vertical *e* horizontal, ou melhor: rizomática) de um *território* econômico, cuja gestão pressupõe o direcionamento e efetivação (para fins de maximização do lucro) de fluxos originalmente alheios ao sistema enquanto tal, com a flexibilidade necessária para a sua operacionalização e totalização. Isso é a tranferência da razão de Estado para a economia:

> Assim como o conceito de soberania perde eficácia, a chamada autonomia política também perde. Hoje a noção de política como esfera independente da determinação de consenso e como esfera de mediação entre forças sociais conflitantes tem pouca razão de existir. O consenso é determinado, mais significativamente, por fatores econômicos, como os equilíbrios das balanças comerciais e a especulação sobre o valor das moedas. O controle desses movimentos não está nas mãos de forças políticas tradicionalmente concebidas como detentoras de soberania, e o consenso é determinado não por mecanismos políticos tradicionais, mas por outros meios. [...] A política não desaparece; o que desaparece é a noção de autonomia do político. (HARDT e NEGRI, 2003, 328-9)

A contemporaneidade de *O arco-íris da gravidade* é, aqui, uma *radicação* no contemporâneo. Em passagens visivelmente interessadas em apresentar a estrutura específica que a lógica econômica do sistema-mundo passou a apresentar por volta de 1970 (proposta como data-síntese de um complexo de alterações de gestação mais prolongada), duas visões antagônicas das funções do Estado surgem na conversa entre Wimpe e Tchitcherine. Wimpe trabalhara junto a Rathenau, o profeta da cartelização, ao passo que o soviético, em sua peregrinação pela "Zona" (a Alemanha recém-ocupada pelos aliados), mediante o contato livre com os aliados ocidentais (livre da mediação ideológica que, dentro da URSS, tais contatos obrigatoriamente teriam) desenvolverá paulatinamente a percepção de que a simplificação ideológica a que fora doutrinado era incapaz de cobrir o universo real de elementos em jogo.

Num momento bastante posterior ao encontro com Wimpe, que fora de fato o seu primeiro contato com a lógica do capitalismo, ele começa a perceber que talvez nem

mesmo a URSS estivesse tão distante assim do universo de Wimpe... Como conclusão de um processo lento de "desvelamento da verdade", o desfecho do processo de tomada de consciência apresenta a forma da reminiscência:

> Ah, Wimpe. Velho V-Mann, será que você tinha razão? Será que a sua IG vai mesmo se tornar *o grande modelo das nações?* [...]
>
> *Um cartel de foguetes.* Uma estrutura que envolvesse todas as entidades, humanas e de papel, que jamais tocaram nela. Até mesmo a Rússia... afinal, a Rússia comprou da Krupp, da Siemens, da IG...
>
> Haverá acordos que Stalin não assume... que ele até *desconhece?* (PYNCHON, 1998, 583)

2.1.2.2 Horror

De que maneira o horror da Segunda Guerra Mundial se torna presente para o leitor de *O arco-íris da gravidade*? O horror é sempre um acontecimento específico, e o horror daquela guerra não foi igual a qualquer outro. A sua presença em *O arco-íris da gravidade* demanda assim a sua construção como um caso particular de uma categoria genérica, nas especificidades que o romance perspectivizará como suas. O que ecoa imediatamente uma outra questão: se na linguagem escrita o horror não pode ser comunicado mediante um lastro objetivo ou universalmente significativo, devendo ser apresentado ou presentificado *na* linguagem, como é possível fazer dele um fato compartilhável pelos leitores? A tarefa não é simples, mesmo quando se trata, como em *O arco-íris da gravidade*, de horrores recentes e amplamente documentados, e, portanto, pertinentes – em 1973 – à atual experiência histórica coletiva. Ao levarmos essas questões para o livro, veremos como a obra mais *apresenta* o horror do que propriamente o *tematiza*. Na inexistência do que dizer *sobre* o horror – pois ele é excessivamente auto-evidente –, a narrativa não o incorpora como tema para criticá-lo ou julgá-lo: pois o problema está em que toda condenação é uma forma de distanciamento.

A apresentação do horror em *O arco-íris da gravidade* colocará em jogo a retração da prática do juízo, ou da estabilização de pontos-de-vista que permitam alocar o tema sob um quadro valorativo definido. Por ela não se busca reviver o acontecimento: busca-se transformar a impossibilidade dessa revivescência na possibilidade de produção de uma

matéria que emoldure e re-produza o horror como experiência afetiva presente – o que está a anos-luz da prática judicativa, que faria congelá-lo num tempo passado: nada é mais distante da poética de *O arco-íris da gravidade* do que a afirmação rotinizada de que "os campos de concentração foram hediondos", pois ela os elimina do presente ao projetá-los num passado seguro. Se não há como reproduzir uma vivência passada e alheia a nós, há contudo como produzi-la novamente como ficção: fazer da sua ficcionalização uma experiência que nos aproxime afetivamente da experiência do horror-fato, sem pretender reproduzi-la. Essas questões foram objeto de uma discussão detida de Luiz Costa Lima em *Mimesis: desafio ao pensamento*, em torno das representações (literárias e historiográficas) do Holocausto. Sem que proponhamos um diálogo direto com ele, as reflexões desse autor permearão este item – e em particular porque falaremos em breve sobre a única ficcionalização de Pynchon dos campos de concentração.

O arco-íris da gravidade projeta uma continuidade entre a Segunda Guerra Mundial e, em 1973, a Guerra do Vietnã. Essa é uma representação dissonante da História oficial americana – conforme consagrada por Hollywood e pelo sistema padronizado de ensino –, vitoriosa até o final dos anos 60, em que vinham se unir o passado heróico da fundação, a Independência, o sucesso econômico e a glória recente na guerra mundial. Uma vertente contrária à visão elevada que os norte-americanos faziam de si e do seu país vinha, porém, se consolidando a passos largos nos anos 60. Pynchon estava entre os que lançavam uma linha de continuidade onde ela não era hegemônica, mitigando o entendimento do nazismo e da Guerra do Vietnã como produtos de particularidades sócio-históricas nacionais para alocá-los num modelo supranacional de produção e gerenciamento do horror em larga escala – que tinha os EUA como nova cetralidade. As particularidades das guerras perdem-se de vista, para surgir em seu lugar uma lógica que, em 1973, as irmanava na medida em que as suprassumia numa única idéia de Guerra, ao identificá-las como frutos de uma mesma estrutura em que a racionalidade política era apenas o resultado visível de um concerto de racionalidades agindo em interesse próprio. É por isso que, quando Pynchon aborda os campos de concentração – e o horror em geral –, ele lança mão de estratégias narrativas que colocam em primeiro plano as ações institucionais que o terão produzido como reles componente funcional da prática política. O horror se converte em produto da

atividade racional de aparelhos tecnocráticos no puro exercício das suas funções, noção que os procedimentos narrativos de *O arco-íris da gravidade* deixarão em evidência: por exemplo, o campo de concentração de Dora, que tomaremos como *telos* ou núcleo gerador de sentido do importante capítulo que narra a estória de Franz Pökler (leitura que não se pretende *necessária*, e nem mesmo afirma que Dora funcione de fato como *telos*), em si mesmo (em seu interior) aparece apenas num minúsculo segmento de texto, que será integralmente reproduzido aqui. São meros dois parágrafos: quantidade inversamente proporcional à sua importância simbólica, porém condizente com a vontade de ficcionalizar primordialmente, e acima de tudo, o aparelho institucional que lhe confere existência, e que para tanto é colocado em primeiro plano.

Em todo *O arco-íris da gravidade* a narração da barbárie da Segunda Guerra será indireta. Os acontecimentos são focalizados obliquamente, evitando os limites a que a prosa realista levaria: o problema não é que a representação esteja "aquém" do acontecimento, pois pensar desse modo implicaria manter o fato real ou a sua experiência direta como referências (inevitavelmente inalcançáveis), quando não é de "recriação" ou "reprodução" que se trata. Os limites do realismo são de cunho ético, pois toda e qualquer representação confere à matéria histórica uma organização que lhe é heterogênea, algo que o paradigma realista desconhece. Ainda que a heterogeneidade seja a própria condição de possibilidade de conhecimento do passado, o seu (inevitável) trabalho de ressignificação não pode postular a matéria histórica como predisponível a qualquer apropriação que se lhe queira propor. Por exemplo, pensemos que narrativas costumam estabelecer redes de identificação entre o leitor e as personagens, o que, no caso da representação da violência, normalmente leva à acusação dos seus perpetradores, e à identificação do receptor com as vítimas. Exatamente nesse ponto a representação traz o perigo do distanciamento confortável: a identificação com as vítimas, *a priori* correta, poderá se tornar equívoca se amparada, ou contrabalançada, no ódio ao carrasco, em especial se ele é identificado a um indivíduo em particular (a ser individualmente culpabilizado): tanto o ódio ao indivíduo – à figura demoníaca – quanto a compaixão pelas vítimas combinam mal com o entendimento do horror como *prática*.

Empatia individual é o contrário do que se vê em *O arco-íris da gravidade*, onde as vítimas estão em completo anonimato. O "efeito de real" é reservado para a representação

do impacto da violência sobre uma massa anônima, pessoas e paisagens alheias às personagens centrais do romance. Pökler nem pode ser considerado uma exceção, pois não é um personagem atuante no tempo presente da narrativa. Além dele, ninguém mais terá algum amigo ou familiar morto em combate, internado num campo de concentração, ou vitimado por um bombardeio: as personagens do romance trabalham, afinal, nos bastidores do conflito, especialmente em meio à inteligência militar. No geral, portanto, a identificação motivada pelo horror será estabelecida não com alguém, mas apenas – e ocasionalmente – com o sofrimento anônimo.

Pynchon irá construir este padrão de identificação através da não-representação do horror-fato, num jogo com o tempo da narrativa. Por vezes mostra-se aquilo que antecede e sucede ao horror, elidindo-o da cena: representam-se as origens e as conseqüências da sua realização, reservando-se o ato em si para a imaginação do leitor. Não se tem, por exemplo, a queda da bomba e o sofrimento da população, mas apenas as visões do foguete e os escombros causados pelo seu impacto (a única narração do resgate de um sobrevivente é fortemente mediada pelo fluxo de consciência do personagem em foco).

Noutras passagens o horror aparece subitamente, como um choque ou explosão sem qualquer antecipação perceptível, e muitas vezes sob uma roupagem metafórica. Quando o piloto de um avião bombardeiro cumpre a sua missão sobre Lübeck (no ataque que enfureceu Hitler, dando origem à denominação dos A-4 como V-2, i.e., "armas de retaliação" ou "vingança"), esse segundo modo de representação do horror é utilizado, e vemos levitar o "anjo de St. Blaise":

> O anjo de Basher St. Blaise, muito além de qualquer designação, elevando-se acima de Lübeck naquele domingo de Ramos com as cúpulas verde-veneno sob seus pés, uma sucessão obsessiva de telhas vermelhas subindo e descendo mil telhados íngremes enquanto os bombardeiros mergulhavam, o Báltico já sumido por trás de uma cortina de fumaça incendiária, ali estava o Anjo: cristais de gelo varridos das bordas de trás de asas perigosamente profundas, abrindo-se ao penetrar o novo abismo branco...
>
> St. Blaise: Monstro Dois, *você viu aquilo*?, câmbio.
>
> Ala: Fala Monstro Dois – confirmado.
>
> St. Blaise: Bom. (PYNCHON, 1998, 160)

O anjo assume o lugar do horror puro, perfazendo uma mediação com as imagens da cidade atingida: a visualização da destruição faz figura-e-fundo com a aparição. Como a passagem surge deslocada numa seqüência em que ela nada tinha de imperativo

(lembremo-nos da “emergência” como procedimento narrativo), esse horror “ao lado” ou “por detrás” do anjo, e ademais metaforicamente trabalhado (“o novo abismo branco...”), tem a fulguração como modo de acontecimento: numa “temporalidade zero”, é uma imagem que se subtrai tão-logo é lançada, deixando a sua carga semântica reverberar por estratos que não lhe dizem respeito diretamente: o horror entrelaçado na imagem de um anjo, nos telhados que sugerem a delicadeza medieval de Lübeck, na ação do bombardeio, na eficiência discreta dos pilotos...

No caso da ficcionalização dos campos de concentração a estratégia adotada será a primeira: a da elipse entre a origem do fato e o fato já ocorrido. O seu núcleo gerador está no divórcio entre o horror e a racionalidade que o legitima – o abismo que separa a continuidade tranqüila das práticas que geram o horror, e a vivência real do horror produzido. Elidem-se os fatos, saltando-se da ação racional para a representação do horror já perpetrado. A rotina do trabalho ocupa quase toda a cena, e o horror vem pontuar a barbárie que a ela é subjacente, mas que nela não transparece: não havia nada de horrível nas pacatas jornadas de trabalho de Eichmann, e a “banalidade do mal” da Hannah Arendt de *Eichmann em Jerusalém* vem se alocar num plano de co-pertencimento sincrônico a *O arco-íris da gravidade*.

Este modo de presentificação do horror tem como verniz próprio 1) a perspectivização da razão que o promovera; 2) a representação rápida das conseqüências da sua realização concreta; e 3) a solicitação da imaginação do leitor para a visualização do seu acontecimento. Nisso reside tanto a sua intensidade afetiva, quanto o seu potencial crítico, o que explica a representação sumamente rápida do interior do campo de concentração de Dora – que surge após um longo processo de preparação, centrado nas figuras de Pökler, da sua mulher, Leni, e de Ilse, sua filha.

No quadragésimo capítulo do romance, Dora ganha relevo pelo emprego dos seus prisioneiros como operários da Mittelwerke, fábrica subterrânea dos V-1 e V-2. Este é um fato histórico, que seguiu o padrão dos contratos que passaram a ser firmados pela SS quando, no decorrer da guerra, a carência de mão-de-obra pelas indústrias alemãs se tornou insuportável:

> The SS began […] a rent-a-slave service to firms and government enterprises at a typical rate of four marks a day for unskilled workers and six marks for skilled ones. In turn, the SS

> supplied guards, food, clothing, and shelter, usually in a manner that led to a heavy death toll from starvation, disease, and overwork. The lives of the inmates were, by definition, expendable. (NEUFELD, 2000, 186)

Pökler é um dos técnicos a trabalhar na Mittlewerke de Pynchon, e será o foco narrativo principal do capítulo em que Dora figura como referência. É importante conhecermos a sua história de vida, a partir do seu caos matrimonial com Leni, decorrente de um conflito de personalidades:

> Franz era o homem da causalidade: implicava impiedosamente com a astrologia de Leni, expondo-lhe o que ele imaginava ser aquilo em que ela acreditava, e negando-o em seguida. "Marés, interferências no rádio, e olhe lá. Não há como as mudanças que ocorrem lá longe produzirem mudanças aqui." (PYNCHON, 1998, 169)

O cartesianismo de Pökler contrasta com a sensibilidade de Leni, cujo interesse pela astronomia é tratado não como ingenuidade ou tolice (como o queria Pökler), mas como sinal de uma conexão forte com o Cosmos (esotérico), a Terra (natural), o Mundo (humano), de inúmeras maneiras distintas – pois a sua sensibilidade lúdica, onírica e intuitiva se agrega plasticamente à sua militância política, como logo veremos. As diferenças entre ela e o marido vão se acumulando insuportavelmente:

> Foram ver *Die Frau im Mond*. Franz achou graça, condescendente. Criticou detalhes técnicos. Conhecia algumas das pessoas que trabalharam nos efeitos especiais. Leni viu ali um sonho com vôo. Um dos muitos possíveis. A realidade do vôo e os sonhos com vôos andam de mãos dadas. Ambos fazem parte de um mesmo movimento. Não a antes de B, e sim tudo junto...
>
> Seria possível alguma coisa com ele durar? (PYNCHON, 1998, 169)

A pergunta de Leni ficará ecoando por algum tempo – por exatas 60 páginas –, mas será respondida: ela abandonará Franz, levando consigo a filha. Mas os problemas não eram apenas de índole, pois o mesmo Pökler que desprezava a "infantilidade" dos sonhos de Leni era capaz de uma ignorância extrema em assuntos bem mais concretos. Ele é politicamente medíocre, como se percebe na passagem em que, desempregado durante a Grande Depressão, vai trabalhar como colador de cartazes. Em meio ao tumulto generalizado da política alemã de então, Pökler não consegue entender o que está acontecendo ao se deparar com uma movimentação que o leitor informado consegue

atribuir às SA:

> Já estava bem escuro e muito frio quando o balde de cola de Franz ficava vazio e todos os anúncios já estavam em seus lugares, prontos para serem mijados, rasgados, riscados com suásticas. (Talvez fosse uma produção barata. Talvez fosse um erro de impressão. Mas o fato é que, quando chegou no cinema na data que constava no cartaz, ele encontrou o lugar às escuras, com pedaços de reboco caindo no assoalho do saguão, e um barulho terrível de coisas sendo despedaçadas vindo dos fundos da sala de projeção, como se o prédio estivesse sendo demolido, só que não se ouviam vozes, nem se via nenhuma luz vindo de lá... Franz gritou, mas a demolição prosseguiu, um rangido estrepitoso nas entranhas por trás do letreiro elétrico, o qual, ele percebeu neste momento, estava em branco...) (PYNCHON, 1998, 170)

Homem de ciências extremamente competente, Pökler é obtuso na compreensão da realidade que o cerca. Isso fará verticalizar a sua diferença em relação a Leni, acelerando o processo de separação, e fará também com que ele aceite com satisfação participar de uma pesquisa tecnológica de finalidades hediondas, sem se incomodar com a sujeira política que aos poucos percebe envolver o projeto. Neste ponto em que a cegueira se mescla à vontade de não ver, ele se deixará manipular pelo Estado à sua revelia (com as piores conseqüências pessoais imagináveis): a dedicação profissional do funcionário eficiente surge em pacífica concordância com o horror mais inenarrável do século.

Numa de suas andanças como colador de cartazes, Pökler entrevê um experimento aerobalístico que termina numa explosão que o faz encontrar, acidentalmente, um antigo colega, que por fim o convida para trabalhar no projeto. Pökler se entusiasma, e nada pode contê-lo:

> “Foi um fracasso”, Franz cambaleando sob a lâmpada às três ou quatro da manhã, um sorriso besta no rosto, “fracassou, mas eles só falam em sucesso! Vinte quilogramas-força de empuxo e só por uns poucos segundos, mas *ninguém conseguiu fazer isso antes*. Eu nem acreditei Leni eu vi uma coisa que, que ninguém nunca fez antes...” (PYNCHON, 1998, 171-2)

Pynchon sabe bem do que está falando, pois está registrado que, no processo de desenvolvimento do foguete, “explosions, leaks, and burnthroughs did follow. The redesign process was tedious and largely empirical, involving endless variants.” (NEUFELD, 2000, 33) As dificuldades técnicas eram enormes, e apenas a dedicação apaixonada dos pesquisadores poderia superá-las. Em *O arco-íris da gravidade* Pökler era um deles, e se

juntará ao grupo que, sob o comando do major Weissmann, trabalhará em Peenemünde e, posteriormente, em Nordhausen (na Mittelwerke), instalações que mantêm seus nomes reais no romance.

O campo de concentração de Dora começa a ganhar evidência a partir do relacionamento entre Pökler e Weissmann. O sofrimento torturante de Pökler pela ausência da família faz Weissmann sentir que pode perdê-lo. Tempos após o abandono da mulher Pökler não diminui sua dedicação ao trabalho, mas definha a olhos vistos. Emocionalmente em frangalhos, ele está à beira do colapso, e Weissmann trabalhará para mantê-lo sob controle (saberemos mais tarde que Weissmann o ajuda porque isso era do seu próprio interesse). Entra em questão a possibilidade de o major promover um encontro entre Pökler e a filha. Pökler sabia que, na condição de prisioneira política (pois ela se tornara uma militante de esquerda), a sua ex-mulher havia sido levada a um campo de "reeducação". Um militar de alta patente não poderia agenciar um encontro com uma "inimiga do Estado", mas não haveria maiores problemas em fazer surgir a filha, Ilse. Pökler consegue essa concessão, com ingressos e salvo-condutos para finais-de-semana com a garota no parque de diversões de *Zwölfkinder*, durante anos seguidos, uma vez por ano. A cada ano, porém, na ausência – ou inexistência – da "original", Weissmann lhe envia uma menina diferente, e vemos como Pökler se coage a não investigar a identidade daquela que vê diante de si:

> No final de agosto recebeu a segunda visita. Deveria ser "Ilse voltou", mas Pökler não tinha certeza. Como antes, ela veio sozinha, sem ser anunciada – correu até ele, beijou-o, chamou-o de Papi. Mas...
>
> Mas seu cabelo, para começar, estava indubitavelmente castanho-escuro, e o corte era diferente. Os olhos eram mais elípticos, diferentes, a tez menos clara. Parecia ter crescido trinta centímetros. Mas nessa idade as crianças crescem muito depressa, não é mesmo? Se é que ela estava mesmo "nessa idade"[...] No momento em que a abraçava, os sussurros perversos começaram. Será a mesma? Será que mandaram uma criança diferente? Por que você não olhou com mais atenção da outra vez, Pökler? (PYNCHON, 1998, 431)

Por fim, Pökler se resigna a aceitar o jogo de Weissmann. O seu nível de obediência era tal que a mera perspectiva de um encontro com o superior o enlouquecia de medo. É por detrás da fragilidade deste entusiasta da técnica – a fragilidade psicológica do produtor de um instrumento de força – que Dora se fortalece como sombra. Como sombra, apenas,

porque o seu horror não será representado, o que impedirá a identificação simpática do leitor com as vítimas através de um efeito propriamente dramático. A escravização dos prisioneiros provê hipoteticamente um enredo carregado dramaticamente; como entretanto a narrativa não promove a identificação simpática através da dramatização direta do horror, ela se originará de forma mediada: ao jogar o foco narrativo sobre Pökler, Pynchon conclama a experiência afetiva do horror de Dora colocando em perspectiva o universo frio que lhe conferia existência:

> Pökler ajudava com sua própria cegueira. Sabia a respeito de Nordhausen, e do campo de Dora: ele *via* – os corpos desnutridos, os olhos dos prisioneiros estrangeiros sendo obrigados a trabalhar às quatro da manhã na escuridão, num frio de rachar, uniformes listrados, milhares de pés se arrastando. Ele sabia também, sabia desde o início, que Ilse estava vivendo num capo de reeducação. Mas foi só em agosto, quando o comunicado de licença chegou como sempre em seu envelope de papel Kraft sem nada escrito, e pökler foi para o norte percorrendo quilômetros cinzentos de uma Alemanha que ele não mais reconhecia, desfigurada por explosões e queimadas, aldeias devastadas pela guerra e charneca roxa chuvosa, e encontrou-a por fim a sua espera no saguão do hotel em Zwölfkinder com a mesma sombra em seus olhos (como ele poderia não ter percebido até então? aquelas orbes imensas na dor) que ele finalmente conseguiu associar os dois dados. Durante meses, enquanto seu pai, do outro lado das paredes ou arames farpados, cumpria diligentemente suas obrigações, ela era prisioneira a poucos metros dele, espancada, talvez estuprada... Se maldizia Weissmann, então precisava também maldizer a si próprio. Weissmann era tão habilidoso em sua crueldade quanto Pökler o era como engenheiro. (PYNCHON, 1998, 443)

Toda a construção de Pökler como personagem tem este momento como vértice dramático. Durante anos a sua relação com o foguete fora tão simplória, tão infantil, que a óbvia vizinhança do horror lhe permaneceu invisível, despontando então (e apenas muito tardiamente) sob a forma do choque.

Anos antes, Pökler sonhara com o dia em que a aerobalística permitiria à Humanidade "transcender", "para ir embora da Terra" (PYNCHON, 1998, 414). Respondera assim à acusação de Leni de que ele estava sendo usado "para matar gente" (PYNCHON, 1998, 413): "'Algum dia [...] [os militares] não vão mais ter que matar. As fronteiras vão desaparecer. Vamos ter todo o espaço sideral...'" (PYNCHON, 1998, 414), resposta que viera num diálogo que envolvera ainda esta troca: "'De onde você acha que o exército tira esse dinheiro?, perguntou Leni. 'Que diferença faz? Dinheiro é dinheiro.'" (PYNCHON, 1998, 414) Apenas quando o auto-engano se torna, por fim, insustentável,

tarde demais para a sua filha, Pökler, num arroubo, entra em Dora. Somente então a narrativa assume uma feição realista:

> Os cheiros de merda, morte, suor, doença, mofo, mijo, o hálito de Dora, envolveu-o enquanto ele caminhava, olhando para os cadáveres nus sendo retirados agora que os americanos estavam tão próximos, para serem empilhados à frente dos crematórios, os pênis dos homens balançando, seus dedos dos pés redondos e brancos como pérolas... cada rosto tão perfeito, tão individual, lábios tensos em sorrisos de caveiras, toda uma platéia silenciosa suspensa no momento final da piada... e os vivos, empilhados, dez em cada colchão de palha, os mais fracos chorando, tossindo, derrotados... Todos os vácuos de Pökler, todos os seus labirintos, tinham sido do outro lado do muro. Enquanto ele vivia, fazendo desenhos em papel, esse reino invisível prosseguira, nas trevas exteriores... o tempo todo... Pökler vomitou. Chorou um pouco. Os muros não se dissolveram – nenhum muro de prisão jamais se dissolve em lágrimas, nem diante da descoberta, em cada enxerga, de que os rostos são rostos que ele conhece, afinal, que lhe são tão queridos quanto ele próprio, e portanto ele não pode deixar que voltem para aquele silêncio... Mas o que fazer? Como guardá-los? A impotência, a rotação especular da dor, sacode-o por dentro, é terrível, como um coração disparado, e quase não lhe deixa a possibilidade de uma boa raiva, nem de virar a cara... (PYNCHON, 1998, p. 447-8)

Na tematização do horror em *O arco-íris da gravidade* Dora e Pökler são contrapartes de um mesmo fenômeno. A politicidade de Pökler está situada numa região difusa entre a alienação, a ignorância, a mediocridade, o fascínio e o auto-engano, características que podem ser evocadas para a isenção de culpabilidade. Todavia, sob a rotina do interesse científico e da dedicação desinteressada ao trabalho, vista à distância – sob um efeito de deslocamento quanto às suas premissas imanentes – a ação de Pökler aparece politizada, pela sua submissão dócil às demandas imediatas da hierarquia. O horror é perspectivado como prática racional, elemento de cálculo, parte integrante do gerenciamento de um trabalho específico, de um fazer que, entre outras coisas, pode ser bastante criativo: ninguém precisou ser mais criativo do que os engenheiros militares durante a Segunda Guerra, pois quantos novos armamentos não foram então projetados? É um sistema rico, fértil, criativo e que, apesar do desespero final de Pökler, pode ser bastante generoso com seus integrantes. Vale aqui a comparação entre Pökler e Weissmann, que, em completo contraste com o ex-subalterno, termina seus dias como alto funcionário ligado à cúpula militar dos Estados Unidos – novamente como Dornberger, novamente como Von Braun...

Terminemos as considerações sobre a relação Dora-Pökler, para falarmos – ou

voltarmos a falar – brevemente sobre uma série de questões que lhe são correlatas.

Seria gratuita a mencionada linha de continuidade entre o Estado alemão derrotado em 1945 e os EUA de 1973? Por que era necessário construí-la? Se o programa aerobalístico alemão fora o embrião do arsenal nuclear e da política científico-militar da Guerra Fria, não seria isso auto-evidente, i.e.: não seria mais do que sabido, dispensando a confrontação crítica? Parece que não; em 1945, uma percepção bastante outra foi dedicada por um jornalista americano à bomba atômica, num texto escrito para ampla circulação:

> I watched the assembly of this man-made meteor during the past two days, and was among the small group of scientists and Army and Navy representatives privileged to be present at the ritual of its loading in the "Superfort" last night, against a background of threatening black skies torn open at intervals by great lightning flashes.
>
> It is a thing of beauty to behold, this "gadget". In its design went millions of man-hours of what is without doubt the most concentrated intellectual effort in history. Never before had so much brain-power been focused on a single problem. (LAWRENCE, 1995, 763)

O jornalista se refere com embevecimento a algo que receberá um escrutínio obsessivo de Pynchon em *O arco-íris da gravidade*: a aplicação sorridente da ciência e do trabalho intelectual de ponta, para a construção daquele gênero de armamento. Não há no texto do jornalista uma mínima crítica à empreitada; pelo contrário, a bomba é apresentada como um triunfo do planejamento e do progresso tecnológico norte-americano. Em contraposição a esta quase euforia, os anos 60 marcarão uma mudança generalizada de percepção. *O arco-íris da gravidade* ridiculariza a legitimidade que a Guerra Fria conferia à política externa americana, pois sequer confia na realidade da cisão do planeta entre duas grandes esferas antagônicas (como vimos no item "Mercado", o russo Tchitcherine perceberá que EUA e URSS não poderiam deixar de ser parte de um mesmo complexo). O sistema é uno e imanente, e não é o "Outro" quem legitima a bomba nuclear, mas a lógica – a vida – própria do sistema: e o livro localiza no emprego pelo Estado da racionalidade científica para fins militares (na simbiose entre Estado, ciência e militarismo), acelerado durante a Segunda Guerra Mundial, a origem do modo de gestão pelos EUA do sistema-mundo pós-1945. Peenemünde é, portanto, o embrião do Pentágono como Acrópole do mundo contemporâneo.

Importante para esse estado de coisas é a burocratização dos procedimentos e

relações envolvidas na pesquisa e produção dos foguetes. Sob essa ótica, o item em curso em nada difere do item “Burocracia”, em especial pela sua contraface, a “disciplina” (tão marcante no comportamento de Pökler):

> of all those powers that lessen the importance of individual action, the most irresistible is rational discipline. […] The content of discipline is nothing but the consistently rationalized, methodically trained and exact execution of the received order, in which all personal criticism is unconditionally suspended and the actor is unswervingly and exclusively set for carrying out the command. In addition, this conduct under orders is uniform. Its quality as the communal action of a mass organization conditions the specific effects of such uniformity. (WEBER, 1948, 253)

Pökler cabe perfeitamente aqui. Cabe também perfeitamente a figura contraposta de Weissmann, pelo carisma – dom inverso da disciplina – que lhe é atribuído ao longo do romance. Oficial de carreira, a sua ação, entretanto, é livre das constrições da disciplina. Ele parece ter uma liberdade inaudita de agir conforme seus próprios interesses, que contrasta com o espírito de subordinação associado à sua classe. Quando vem assumir a gerência do programa aerobalístico, o narrador o descreve como “um novo tipo de militar, misto de vendedor e cientista” (PYNCHON, 1998, 414); destarte definido, ele é aquele que detém controle sobre todo um complexo de agenciamentos; e, conforme sabemos desde Weber, “bureaucratic organization is technically the most highly developed means of power in the hands of the man who controls it.”(WEBER, 1948, 232) Se ele tivera desde sempre uma afinidade, uma vocação especial para o controle pessoal das possibilidades à sua volta, a condição de gerente do projeto o tornará plenipotenciário – pois ele sabe jogar dentro das regras estabelecidas de cima. Weissmann é um líder carismático intra-burocrático, que reúne em si a contraposição weberiana entre a burocracia e a liderança carismática: dentro do corpo burocrático, o líder carismático é aquele que impõe um destino pessoal ao trabalho comum. Na rotina de trabalho, o carisma sustenta o exercício da sua função, como é necessário para quem precisa ter a seu dispor o aparato burocrático: pensemos em Weissmann ao acompanharmos estas descrições de Dornberger e Von Braun:

> The smiling, smooth-talking Dornberger proved himself to be both a master at salesmanship and bureaucratic maneuvering and a talented engineer in control of the complexities of his field. […] Dornberger’s counterpart among the engineers was Wernher von Braun, who

> possessed prodigious quantities of charm, tact, intellect, and leadership ability, not to mention social position and impeccable manners. (NEUFELD, 2000, 55)

Como constata Neufeld, esses atributos pessoais não eram um ornamento às suas qualidades profissionais: aliados à competência técnica, eram a condição de possibilidade para a liderança da empreitada. A burocratização do aparato militar-científico reflete, em suma, o juízo segundo o qual

> For Pynchon, the additional comic horror of the Faustianism peculiar to this century is that it can no longer be located in the mad heroics of individuals. It is instead part of the bureaucratic enterprise, of the technological systems that have set history on a course which, like the final descent of the book's rocket, is "irreversible". (POIRIER, 1978, 168)

E a relação entre Weissmann e Pökler pode ser explicada mais uma vez numa recorrência a Weber, pois "A charismatic hero […] must [make use of discipline] if he wishes to expand his sphere of domination." (WEBER, 1948, 254)

No complexo de questões que ela envolve, a estória de Franz Pökler pode ser tratada como uma sinédoque de todo *O arco-íris da gravidade*. É o capítulo mais longo do livro, e as suas 40 páginas aparecem aproximadamente na metade do volume. É um dos poucos que permitem uma leitura isolada, e um dos que mais revelam a seriedade da pesquisa de Pynchon dos detalhes que determinaram os fatos históricos por ele ficcionalizados. Importa voltar a isso, pois, se viemos destacando o efeito de simultaneidade projetado pelo livro entre 1945 e 1973, a apresentação do universo envolvendo os V-1 e V-2 em *O arco-íris da gravidade* observa profundamente as suas especificidades históricas – que são alemãs e nazistas, e não "mundiais" ou "norte-americanas" (mundial ou norte-americana será a racionalidade ficcionalizada, mas não o percurso histórico específico dos V-2). Por exemplo, o entusiasmo de Pökler pelos foguetes reflete uma tendência popular na Alemanha dos anos 20-30:

> Although some skepticism and ridicule had accompanied all that activity, especially speculations on the subject of spaceflight, the 1928-29 popular fad showed that, with the possible exception of Soviet Russia, Germany responded more enthusiastically to the potential of the rocket than any other country. Nationalism no doubt played a key part here.

> Germans tended to seize on almost any sign of their technological superiority or their rapid recovery from the humiliations of the war and Versailles. (NEUFELD, 2000, 8)

O interesse militar surge apenas mais tarde, quando – por uma questão de sigilo – as sociedades civis de pesquisa aeroespacial são suprimidas, e seus principais cientistas agrupados na equipe que dará origem ao complexo de Peenemünde. Esse processo é ficcionalizado detidamente por Pynchon, como no parágrafo que corrobora a racionalização de Pökler para explicar a sua aceitação do financiamento militar da pesquisa:

> Dentro da Sociedade, as opções eram claras. Sem dinheiro, a VfR estava morrendo à míngua – e exército tinha dinheiro, e já os estava financiando indiretamente. Ou bem eles construíam o que o exército queria – artefatos práticos – ou então continuavam tocando para a frente numa pobreza crônica, sonhando com viagens a Vênus. (PYNCHON, 1998, 414)

Segundo Neufeld, esta foi exatamente a linha de racionalização dos mentores de Peenemünde. Von Braun e Dornberger não gostavam do Exército – da pouca autonomia que tinham sob o seu comando –, mas jamais cogitaram abrir mão do seu dinheiro (e jamais se incomodaram com o trabalho escravo, diga-se de passagem). Também o processo de decadência de Peenemünde e da Mittelwerke (bombardeios aliados, falta de recursos financeiros e humanos, falta de esperança na reversão da situação militar, incongruência ou impossibilidade total de execução das tarefas impostas ao grupo, elementos cuja somatória gerava uma atmosfera geral de insanidade coletiva) condiz com os fatos ficcionalizados em *O arco-íris da gravidade*, particularmente dramatizados pela futura absorção de Weissmann pelos americanos.

Se voltarmos ao nosso argumento central, veremos que em *O arco-íris da gravidade* Dora é tudo isso. A carga emotiva concentrada nos dois parágrafos que o campo recebe ao final daquele longo capítulo pressupõe a camada maciça de ações que lhe são antepostas, e que o transformam em mero elemento – o que ele de fato era – do empreendimento maior que demandara a sua instalação. O horror cotidiano do campo se abre na elipse que liga a dedicação profissional de Pökler ao cadáver vivo da prisioneira que ele encontra no campo já libertado.

Dora foi construído exclusivamente para abastecer a Mittelwerke. O livro de Neufeld é dedicado às suas vítimas, assim como também parece ser a sua aparição em *O arco-íris da gravidade*. Se o seu horror é literariamente irrepresentável, podemos entretanto

somar os parágrafos de Pynchon à informação final de Neufeld, para termos ao menos uma idéia do que aconteceu ali. Não transcreveremos nada das páginas em que Neufeld descreve alguns dos horrores da sua rotina; infelizmente, não é nada que já não saibamos. Para fechar este item, preferimos selecionar os dados que, pela força da objetividade, atestam a (tragicamente irônica) inutilidade militar de um empreendimento exercido a um custo tão assustadoramente elevado:

> When the 3d U.S. Armored Division liberated the Nordhausen area on April 11, all that was left were 600 extremely ill survivors in Dora and 405 living skeletons at the Boelcke Kaserne. By the best estimate, of the roughly 60.000 unfortunates who passed through the Mittelbau-Dora system, at least one-third did not survive. Perhaps half (10.000) of the deaths can be linked to A-4 production. […] the A-4 was a unique weapon: More people died producing it than died from being hit by it. In round numbers, 5.000 people were killed by the 3.200 V-2s that the Germans fired at English and Continental targets. […] By that measure, at least two-thirds of all Allied victims of the ballistic missile came from the people who produced it, rather than from those who endured its descent. (NEUFELD, 2000, 264)

2.1.2.3 Política

Em *O arco-íris da gravidade* quase tudo se politiza tão logo é tocado. O seu teor político mais visível advém da configuração intra-narrativa de uma mega-estrutura de comando que atua como *background* da ação dos personagens, como a referência quase-virtual a orientar suas ações, ou as suas percepções das ações empreendidas por outros ou por si mesmos. Tal estrutura é composta pelas figuras da "Firma" e de um genérico "Eles", que é a estrutura totalizadora da qual a "Firma" seria uma parte. Em conjunto, eles são o máximo de referência concreta acessível aos personagens e aos leitores da conformação exata que recebem as instâncias mais elevadas de decisão política – que em *O arco-íris da gravidade* não correspondem aos governos e instituições representativas. "Eles" corresponde ao centro virtual que concentra os instrumentos de controle ("*They* work by all kinds of control." (TANNER, 1978, 52), enquanto a "Firma" é um agenciamento específico que opera sob a tutela d'"Eles". A atuação do consórcio entre um e outro determina a vida de várias personagens, cujos destinos serão comandados pelas (inescapáveis) diretrizes desses centros de emanação do poder:

> The most pervasive presence in *Gravity's rainbow* is not a character but an organization or system. The "Firm", controlled by "They", is a vast network of corporations and cartels, like General Electric, Shell, Siemens. IG Farben, and Standard Oil. It appears not only to be more powerful than any national government but to manipulate all of them in its own interests. (NADEAU, 1981, 141)

A apreciação do político no romance de Pynchon impõe observar o grau em que estas esferas são alcançáveis, visualizáveis ou tangíveis pela percepção humana ordinária. Tradicionalmente associada às figuras públicas no exercício de suas funções – por sua vez associadas ao "interesse público" ou à "vontade comum" –, a política democrática é o oposto do que se vê tematizado em *O arco-íris da gravidade*, onde o político, substancializado no sistema *They-Firm*, é uma virtualidade intangível para o senso comum. Apenas os integrantes do sistema (em seus variados graus de hierarquia) podem entrevê-lo, mas mesmo assim numa medida restrita, pois o que caracteriza o sistema é o seu caráter amorfo – a sua flexibilidade radical (oposta ao delineamento de uma forma estável ou de um estatuto preciso), mais adequada à pronta incorporação dos estratos que favoreçam a sua preservação do poder, em especial do poder econômico (compreendido como economia mundial). Não há um centro específico ao qual obedecer, e mesmo os agentes do sistema (em especial os menos graduados) podem ser vítimas da ignorância: "even the agents of the Plot are revealed to be only partially aware of its full nature" (McCONNELL, 1977, 179) – como quando o Pirata Prentice, já ao final do romance, *descobre que era um agente duplo*...

No sistema-mundo unificado de *O arco-íris da gravidade*, a hermenêutica do político oscilará entre a projeção de uma centralidade radical das instâncias de decisão (como *Big Brother*), e a sua "difusão centralizada" (a apresentar um "centro" entendido como "sistema" e não como núcleo; um amálgama de organismos e vontades políticas relativamente convergentes, e não um estrato unívoco). Essas são contrafaces de uma mesma descrição, mas a sua oscilação reflete uma distinção importante: internamente difuso, para aqueles que estão "de fora" o sistema age como unidade; difuso em-si e mesmo para-si, para os outros, todavia, pode parecer que ele se comporta univocamente. É assim que, durante o seu romance com Katje Borgesius – que Slothrop compreende ser uma armação de alguém que ele ainda não consegue identificar –, ele a surpreende sorrindo, e reage mentalmente da seguinte maneira:

> Por algum motivo, ela que nunca ri se transformou na superfície de um balão de riso que emerge do fundo de repente. Depois, pouco antes de adormecer, ela vai cochichar: "Rindo", rindo de novo.
>
> Ele vai querer dizer: "Ah, então Eles deixam", mas talvez Eles não deixem, não. Mas a Katje com que ele está falando já não está mais aqui, e logo os olhos de Slothrop se fecham também. (PYNCHON, 1998, 207)

Eis então que a paranóia, em *O arco-íris da gravidade*, nasce da onipresença fantasmática das instâncias de controle. A esta altura do enredo, Slothrop está de licença na Riviera Francesa. A licença não vem por generosidade, mas é parte do processo de espionagem a que o americano está submetido. É lá, porém, que Slothrop começa a perceber essa sua condição, sem conseguir ainda compreendê-la. O projeção de um "Eles" a comandar os acontecimentos que o envolvem (como o estranho aparecimento e sedução de Katje) surge como paranóia, que entretanto sabemos – como também ele descobrirá num futuro próximo – não se tratar de loucura. Pois o fato é que os não-participantes do sistema têm a impressão de que "Eles" perfazem um núcleo unitário, e assim, para o amante da agente holandesa, tanto o riso quanto a interrupção do riso são interpretados como uma diretriz provinda de um centro discernível, ainda que não-identificável: obediente a "Eles", ela jamais poderia agir espontaneamente. Porém, o sistema "em si" é uma constelação sem ponto fixo, numa configuração que pode ser espelhada nos diagnósticos de Hardt e Negri sobre a condição contemporânea de gestão do político:

> eliminamos [a concepção comum] de que a ordem é ditada por uma única potência e um único centro de racionalidade *transcendente* para as forças globais, guiando as diversas fases de desenvolvimento histórico segundo um plano consciente e onisciente [...] (HARDT e NEGRI, 2003, 21)

> o que era conflito ou competição entre diversas potências imperialistas foi [...] substituído pela idéia de um poder único que está por cima de todas elas, que as organiza numa estrutura unitária [...](HARDT e NEGRI, 2003, 27)

Vê-se a contradição aparente a que a problemática da individuação lança os dois autores. Ao mesmo tempo em que na primeira citação a noção da esfera transcendente de poder é rejeitada (o *inner party* de Orwell), na segunda uma nova idéia de unidade vem substituí-la – uma unidade complexa, porém, em que a dinâmica do Mercado substitui a vontade pontual do núcleo (no imaginário de *O arco-íris da gravidade*, em que o modelo

da IG Farben substitui o personalismo de Stalin). Está assim reconfigurado o político, tal como definido no Iluminismo como campo de intervenção e apropriação da vontade pública:

> ao mesmo tempo todos os poderes da humanidade são paradoxalmente chamados a contribuir para a reprodução global de trabalho, sociedade e vida. Nessa estrutura, a política (entendida como administração e gerenciamento) perde toda a transparência. Por intermédio dos seus processos institucionais de normalização, o poder esconde em vez de revelar e interpretar a relação que caracteriza seu controle sobre a sociedade e a vida. (HARDT e NEGRI, 2003, 83)

> a sociedade civil já não serve como o ponto adequado de mediação entre o capital e a soberania. (HARDT e NEGRI, 2003, 350)

Essa massa de citações de Hardt e Negri tem a função de delinear o horizonte de interpretabilidade do sistema-*They* de *O arco-íris da gravidade*, e suas conseqüências (em especial as da última citação) nos lançam à questão que mais nos interessa: as condições de possibilidade do entendimento das ações e da gestão do sistema-*They* tantos pelos agentes políticos "conscientes" (os defensores de alguma interpretação individualizada do sistema, como historicamente o são os marxistas e os liberais), quanto pelo "povo" (a coletividade genérica, que não possui nem defende alguma interpretação articulada, vivendo imersa no contínuo da rotina). Ainda que significativas, as diferenças entre essas formas de entendimento todavia se revelam, no romance, como diferentes gradientes de ignorância. Apenas os indivíduos (pelo menos relativamente) inseridos no sistema terão a chance de compreender a sua lógica real, mesmo que na hierarquia de decisões (e de interpretação, conseqüentemente) haja sempre um degrau de poder mais elevado, e invariavelmente obscuro.

Como é, então, que o "povo" existe em *O arco-íris da gravidade*? A fortuna crítica de Pynchon concorda em alocá-lo sob o rótulo da "preterição", vocábulo protestante que, em oposição à "eleição" ("eleitos" vs. "preteridos"), aglutina a massa rejeitada por Deus para a entrada em Seu reino: "This idea of the 'preterite', as Pynchon uses it, refers to those who have been 'passed over', the abandoned, the neglected, the despised and the rejected; those for whom the System has no use, the human junk thrown overboard from the ship of state." (TANNER, 1978, 54) Mesmo que isso esteja correto, é ainda dizer pouco, pois é

preciso analisar a presença do “povo” em si, e não apenas “em oposição a”. Nessa perspectiva, o “povo” aparecerá como uma “segunda natureza”, *na* qual ou *para* a qual a complexidade homicida do sistema-*They* não existe – mesmo que o romance a projete como o *locus* final de intervenção do sistema.

Pode-se ecoar aqui o *topos* da “alienação”, termo com que o século XX tão freqüentemente descreveu a ignorância “fundamental” do senso comum quanto ao “real” exercício do poder. O problema epistemológico de tal hermenêutica está na disposição do olhar intelectual como um extrato exterior ao sistema observado, única condição que lhe permitiria destacar-se da mediania, para analisar o sistema como totalidade e, então definir, nele, a participação exata dela, a mediania. Seja como for, de alguma maneira o narrador de Pynchon se insere nessa mesma linhagem, o que se revela na sua simpatia romântica pelo “povo” em sua imanência pura: imerso em si mesmo – em seus próprios hábitos, na sua ignorância quanto à lógica do mundo em que vive, na autenticidade das suas expectativas –, o “povo” é uma esfera imanente e autopoiética, e qualquer percepção da sua “alienação” por um observador é suficiente destacá-lo dela, e lançá-lo ao confronto ou inserção no sistema-*They*.

A forma preferencial de aparecimento do “povo” em *O arco-íris da gravidade* é a da descrição distanciada, que faz das pessoas parte da paisagem. Vemo-lo na panorâmica de Berlim, em que os moradores são um estrato agregado à cidade destruída, na medida em que rapidamente se adaptam às condições oferecidas. Esse detalhe é fundamental, pois o “povo” de Pynchon está sempre a fazer das condições dadas o seu modo de vida, ao invés de buscar a transformação. A adaptabilidade, porém, não é vista com desprezo (como resignação, ignorância ou apatia), pois ela se enquadra perfeitamente naquela que parece ser a conduta preferencial – e legítima, desde que eticamente neutra – da vida humana: encaixar-se no contínuo, integrar-se a ele, e seguir vivendo. É assim que, em Berlim

> tudo foi virado do avesso. As avenidas retas feitas para paradas militares viraram caminhos tortuosos por entre pilhas de pedregulho, formas agora orgânicas, moldadas, como trilhas de bodes, pelas leis do menor desconforto. Agora os civis estão do lado de fora, os uniformes do lado de dentro. Facetas lisas de prédios foram substituídas por entranhas irregulares de concreto arrebentado, todo o rococó pedregoso que se encontrava por trás das fachadas. O dentro ficou de fora. Quartos sem teto abertos para o céu, quartos sem paredes lançados sobre um mar de ruínas em proas, em gáveas... Velhos com latas na mão catando guimbas no chão, os pulmões fora dos peitos. Anúncios de abrigos, roupas, perdidos e tomados,

> outrora classificados, dobrados bürgerlich dentro dos jornais, para ser lidos com tranqüilidade nas salas graciosas e laqueadas, agora são colados com selos de efígies de Hitler, azuis, laranja e amarelos, soltos no vento, quando venta, grudados nas árvores, portas, paus pregados, pedaços de parede – frangalhos brancos, descorados, escrita quase ilegível, trêmula, manchada, milhares não vistos, não lidos, levados pelo vento. Nas refeições dominicais do Winterhilfe, as pessoas sentavam-se do lado de fora, sob as árvores hibernais cobertas de suásticas, mas agora o lado de fora passou para dentro, e esses domingos duram a semana inteira. O inverno está voltando. Toda Berlim passa as horas do dia tentando fazer de conta que não. (PYNCHON, 1998, 386)

As pessoas se adaptam automaticamente ao contínuo. A vida prossegue sempre normalmente, i.e.: encontra rapidamente novos paradigmas de normalidade. Uma normalidade pode envolver tudo, a depender das circunstâncias; um bom episódio para o observarmos é a passagem em que Slothrop, já a caminho do seu processo de desintegração, é abordado por algumas crianças que o convencem a atuar como Plechazunga (um porco-herói da mitologia local) na representação teatral que integra uma festividade anual da sua aldeia. Ainda que o tom seja muito diferente, de início a generalização da descrição também prevalece, como em Berlim:

> Ao cair da tarde as crianças andam pelas ruas com lanternas redondas de papel, cantando *Laterne, Laterne, Sonne, Mond und Sterne*... esferas nas tardes do interior, pálidas como almas, dizendo adeus a mais um verão. Numa cidadezinha costeira, perto de Wismar, quando Slothrop está adormecendo num pequeno parque, elas o cercam e lhe contam a história de Plechazunga, o Porco-Herói que, no século X, derrotou os invasores vikings, surgindo de súbito de um relâmpago e perseguindo um bando de nórdicos apavorados até o mar. Desde então, todos os anos, no verão, uma quinta-feira é consagrada à comemoração de libertação da cidade – pois Donnerstag é o dia de Donar ou Tor, o deus do trovão, que enviou o porco gigantesco. (PYNCHON, 1998, 585)

Slothrop aceita personificar o porco na peça teatral, que segue assim:

> Cambaleando, sorrindo de orelha a orelha, Slothrop berra a sua fala: “Sou a ira de Donar – e neste dia sereis minha bigorna!” E saem todos correndo aos berros pelas ruas, numa chuva de flores brancas, criancinhas guinchando, até o mar, onde todo mundo começa a jogar água e dar caldos uns nos outros. Os aldeãos entram na cerveja, vinho, pão, queijo, salsicha. Kartoffelpuffer dourados são retirados pingando de frigideiras cheias de óleo colocadas sobre pequenas fogueiras de turfa. Garotas vêm acariciar o focinho e as ilhargas aveludadas de Slothrop. A cidade está salva por mais um ano. (PYNCHON, 1998, 586)

Pode ser que a multidão de Berlim jamais pudesse receber um tratamento tão pitoresco, mas a homogeneização distante, simpática e compreensiva, é a mesma lá e aqui (bastante diferente será o tratamento reservado aos norte-americanos: a se levar em conta as passagens em que eles são caracterizados, podemos imaginar facilmente que apenas uma população estrangeira poderia ser objeto de idealização de Pynchon). Mas trata-se certamente de uma idealização irônica, pois há na descrição acima um exagero dos símbolos de "germanidade autêntica" – ironia que entretanto não mitiga a outra idealização subjacente, aquela que confere um valor positivo à pequena população que, periférica, continua inocentemente a tocar a vida. Que a guerra os tivesse devastado (Slothrop é convidado para o papel de Plechazunga porque o seu dono morrera no conflito), isso não muda a perseverança no contínuo, pois paradoxalmente o único modo de preservar o contínuo é modificá-lo de acordo com as imposições e necessidades do tempo (o que pode incluir até um honesto contrabando, a brotar subitamente: "Quando surgem tais pequenos vórtices numa multidão aqui, normalmente isso quer dizer mercado negro." (PYNCHON, 1998, 587).

Dentro desta redoma, as "pessoas comuns" não existirão como personagens em *O arco-íris da gravidade*: o "cidadão comum" é apenas um pano de fundo que confere sentido à paisagem descrita e à realidade experienciada pelos personagens. Para o leitor, a estrutura política firmada pelo sistema-*They* transforma a vida própria do "povo" num estrato apropriado por outrem, ainda que, em sua imanência, o "povo" não o perceba.

Se o "povo" (estrato de referência fundamental do político, de acordo com a concepção iluminista) não é ativo (e a ação humana é, pela mesma concepção, o motor da história), e como a política (entendida como "administração e gerenciamento") aparece no romance como centralidade fragmentada porém totalizadora, o que resta, nele, à ação política transformadora? Decerto praticamente todas as ações das personagens de relevo são politizadas nalguma medida, mas o ativismo político propriamente dito é exercido por umas poucas, dentre as quais constam Leni (a ex-mulher de Franz Pökler), os integrantes da "Contraforça" (entre eles Roger Mexico, Katje Borgesius e o Pirata Prentice, todos de alguma forma agentes do sistema, e que se dedicarão a salvar Slothrop quando se derem conta, tardiamente, de que haviam trabalhado para destruí-lo), e também Lorde Byron, a

Lâmpada, personagem principal de uma narrativa intercalada no final do enredo. Como a "Contraforça" será abordada especificamente no capítulo 3 desta tese, falaremos agora sobre Leni e Byron apenas.

Leni é uma militante de esquerda na Alemanha dos anos 30 – e a narrativa se contentará com esse presságio, sem mais acrescentar sobre a ruína que ela, nesta condição, sofreria em pouco tempo. Na seqüência em que o seu grupo é apresentado pela primeira vez, um dos parágrafos se inicia com as frases: "UM EXÉRCITO DE APAIXONADOS PODE SER DERROTADO. Essas coisas aparecem nas paredes dos bairros vermelhos no meio da noite." (PYNCHON, 1998, 164) Caracterizar a esquerda como "apaixonada" (numa oposição possível a "racional" ou "sensata") é pintá-la como "infantil". Pynchon projeta nesse ponto a visão liberal, majoritariamente vencedora, que historicamente se arrogou donatária da verdade quanto mais se fecharam as alternativas circunstancialmente disponíveis, i.e., quanto menos a esquerda, num dado lugar e momento, conseguiu propor alternativas convincentes sobre a condução da política – ou então quanto mais o totalitarismo reprimiu o pensamento antagônico. Ambas as coisas eram verdade na Alemanha rumo ao nazismo, em que o caos social favoreceu o uso da força; porém *O arco-íris da gravidade* não é um romance sobre a Alemanha de 33-45, mas que acima de tudo perspectiviza os EUA e o sistema-mundo em 1973. Num plano mais geral, então, aquela acusação de ingenuidade não é específica à Alemanha dos anos 30, retornando sempre que a direita percebe a dificuldade da esquerda em produzir proposições concretas para a transformação da ordem – o que irmana o grupo de Leni aos *hippies* e aos *sit-ins* contra a Guerra do Vietnã, nos EUA de Johnson e Nixon. Na época de escritura de *O arco-íris da gravidade* o fracasso da esquerda anti-sistêmica em transformar a ordem havia sido tão grande nos países centrais em tempos recentes quanto o foram, há pouco, os protestos antiglobalização. O sistema parece dotado de uma solidez inabalável, que deixa espaço apenas para a violência ou para o escapismo – e era essa a paisagem da esquerda norte-americana na época em que *O arco-íris da gravidade* foi escrito:

> Anyone who lived through the debate over America's involvement in Vietnam during the sixties will remember the frightening repletion and efficiency of State Department defenses of the war: an endless series of white papers and public statements filled with troop counts, casualty statistics, and so on – all of which, in the very completeness of their information, negated the possibility of serious ethical consideration of the war itself, forcing resistance,

> largely, into the negative negations, the nihilistic postures of anti-information as evinced by the yippie movement. (McCONNELL, 1977, 173)

A célula de Leni seguirá tendências semelhantes. Ela promoverá tanto a violência quanto a "negação negativa": Peter Sachsa (amante de Leni) será morto por um policial durante um protesto de rua; paralelamente, na célula mesma

> Ex-colegas de ginásio têm aparecido de uns dias para cá, trazendo comidas exóticas, vinho, drogas novas, muita espontaneidade e honestidade em questões sexuais. Ninguém se dá ao trabalho de vestir-se. Todos exibem seus corpos nus. Ninguém se sente ansioso ou ameaçado por causa do tamanho dos seios ou do pênis... É muito relaxante para todos. (PYNCHON, 1998, 167)

O estilo de vida alternativo parece ter para com a derrota uma relação próxima de causalidade: a sua experimentação por um grupo político denota o reconhecimento tácito pelo grupo da sua fraqueza como agente político formal. Nessa perspectiva – mas nessa perspectiva apenas –, o hippismo é análogo ao terrorismo: é o fechamento absoluto dos canais normais de ação que leva à busca de modos de combate alternativos (na direção contrária, o reconhecimento do *Sinn Feinn* como interlocutor político foi paralelo à desativação do IRA) – e o grupo de Leni não terá qualquer futuro viável. Com ele, *O arco-íris da gravidade* fecha as portas para o ativismo de esquerda, ao subtrair qualquer possibilidade para a sua intervenção efetiva no sistema. Fica no ar a impressão de que o narrador de certo modo simpatiza com o veredito de ingenuidade que lhe é conferido pelo terrorismo de Estado: ainda que tenha simpatia pelas motivações dos resistentes – e mesmo pelo seu modo de vida –, a voz política de Pynchon se afilia a uma perspectiva crítica, que recusa qualquer facilitação da compreensão do real como inevitavelmente ocorre na adoção de uma posição fixa.

Passemos então a uma figura tematicamente análoga ao ativismo de esquerda, mas que dele difere em pontos centrais: trata-se da figura do líder profético, representada em *O arco-íris da gravidade* por Lorde Byron, a Lâmpada, herói de uma narrativa incidental e autônoma à narrativa principal – mas que reverbera um sem-número dos seus temas.

Refutado o utopismo de esquerda, que papel pode ser legado à liderança política transformadora? Com que simpatia pode ser abordado o sujeito destacado, a consciência

transcendente? Byron é uma dessas, e logo após nascer já criticará a superficialidade dos seus companheiros, os demais bebês-lâmpada: “Todos estão agitados, menos Lorde Byron, que considera os outros Bebês um bando de babacas. É uma luta constante fazer com que eles voltem sua atenção para alguma coisa que valha a pena.” (PYNCHON, 1998, 669) Tolos, eles se comprazem com mesquinharias, ao passo que Byron, a mente solitária, o filósofo na caverna, tem um entendimento profundo da realidade, que precisa ser transformado num plano de ação:

> Quando por fim chega a mobilização nacional, claro que Lorde Byron fica no sétimo céu. Por falta do que fazer, ele elaborou planos totalmente megalomaníacos – ele vai organizar todas as Lâmpadas, arranjar uma base de poder em Berlim, já está sabendo da Tática do Estroboscópio, é só você aprender o jeitinho (uma coisa meio ioga) de acender e apagar num ritmo que se aproxime ao ritmo alfa do cérebro humano que você consegue provocar um *ataque de* epilepsia! É verdade. Byron teve uma visão, olhando para os caibros de sua enfermaria, de 20 milhões de Lâmpadas, espalhadas por toda a Europa, ao receberem um pulso sincronizador combinado por um de seus inúmeros agentes na Rede, todas começando a piscar estroboscopicamente *ao mesmo tempo*, seres humanos estrebuchando em 20 milhões de cômodos como peixes nas praias da Energia Perfeita – Atenção, humanos, isso foi apenas um alerta. (PYNCHON, 1998, 669-670)

Byron é Mao Tsé-Tung. São 20 milhões de companheiros executando a mesma ação, coletivamente sincronizada sob o seu comando. Todavia o inimigo é mais esperto do que Byron imagina: “Mal sabe Lorde Byron a fria em que vai entrar! Já existe uma organização, humana, denominada ‘Febo’, o cartel internacional de lâmpadas, com sede na Suíça.” (PYNCHON, 1998, 670) Porém o cartel demora a compreender a peculiaridade deste novo antagonista, pois “não sabe que Lorde Byron é imortal.” (PYNCHON, 1998, 670) Ele passará das mil horas de funcionamento, e numa série de peripécias escapará da destruição por agentes enviados para matá-lo – mas a perseguição fará apenas aumentar a sua vocação para o “esclarecimento das massas”, pois agora ele conhece por dentro o véu de alienação com que a Febo as controla:

> Sempre que pode, ele tenta alertar todas as lâmpadas vizinhas sobre a natureza malévola da Febo, e sobre a necessidade de que sejam todos solidários contra o cartel. Byron já compreendeu que a lâmpada tem que ir além do seu papel de mero transmissor de energia luminosa. A Febo reduziu a lâmpada a essa única identidade. [...] Algumas lâmpadas o ouviam com atenção – outras pensavam em maneiras de delatar Lorde Byron para a Febo. (PYNCHON, 1998, 675)

O *topos* da Humanidade castrada – o Homem diminuído em sua Humanidade pela engrenagem do Estado – é uma velha herança iluminista. Schiller será um de seus primeiros proponentes, e a insuficiência da atualidade (em que o Homem vive aquém das suas possibilidades históricas e ontológicas) dá corpo ao seu exórdio ao gênio, em que o filósofo diz ao poeta o lugar que ele deve ocupar como líder num movimento de transformação social:

> Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus companheiros, mas naquilo de que carecem, mas não no que louvam. [...] Pensa-os como deveriam ser quando tens de influir sobre eles, mas pensa-os como são quando és tentado a agir por eles. Procura seu aplauso através de sua dignidade [...] e tua própria nobreza despertará então a deles, ao passo que sua indignidade não aniquilará teus fins. (SCHILLER, 1995, 55-6)

Mas que lugar pode receber o gênio shilleriano em *O arco-íris da gravidade*? Se a caracterização e a história de Byron ficaram claras, e se a transformação política do sistema-*They* é virtualmente impossível, então o seu destino não poderia ser outro:

> Lorde Byron continua brilhando e vendo essa situação se repetir mais e mais. Aprendeu a estabelecer contato com outros tipos de aparelhos elétricos, nas residências, nas fábricas, nas ruas. Cada um tem algo a lhe dizer. Toda uma configuração vai se formando em sua alma (*Seele*, nome dado na Alemanha ao filamento mais antigo, de carbono), e quanto mais nítida e grandiosa sua visão, mais desesperado Lorde Byron se torna. Algum dia ele saberá tudo, e continuará sendo tão impotente quanto antes. Seus sonhos juvenis de organizar todas as lâmpadas do mundo agora lhe parecem impossíveis – a Rede é totalmente aberta, todas as mensagens podem ser ouvidas por terceiros, e o que não falta na linha são traidores. (PYNCHON, 1998, 676)

A solidão, a instabilidade, o perigo – tudo o que parece ser o destino natural do profeta subversivo (em particular do profeta bem fundamentado na sua posição) – são demasiado heroicizantes, e não dão conta do lugar preciso a que Pynchon levará o tema. Leni e seus ativistas são subjugados, e isso os condena à prisão ou à morte: ao fim da sua atividade. Byron, entretanto, não morre nem pára de exercer a função profética, mesmo cansado e desiludido quanto às suas possibilidades de sucesso. Ele não pára, e não parará nunca, porque essa é a sua condição: enquanto a célula de Leni estava *a priori* condenada à efemeridade, a função profética pode ser exercida eternamente. Que ela não encontre

ouvintes – que ela seja uma pregação no deserto –, isso não faz diferença: a certeza na própria profecia e no próprio veredicto bastam ao profeta, fazendo até mesmo da incompreensão da audiência uma comprovação da veracidade do seu julgamento: caso a Febo não fosse tão forte e eficaz como Byron o afirmava, as outras lâmpadas entreveriam o *real* sob o véu de ilusão e lhe dariam apoio; o fato de que elas não o entendem apenas prova o que ele diz: pois o fato de ser-lhes impossível enxergar a realidade por detrás da aparência prova a concretude da aparência como realidade imposta. Pela sua força totalizante e instransponível, a aparência é perpassada e transposta apenas pela individualidade dotada de uma capacidade especial de visão: o gênio. Poderia surpreender, assim, que o solitário profeta-gênio gozasse da própria solidão? A história de Byron termina exatamente na última linha da passagem seguinte:

> Tradicionalmente, os profetas não duram muito – ou bem são mortos, pura e simplesmente, ou bem causam-lhes um acidente sério o bastante para fazê-los parar e pensar, e na maioria das vezes eles recuam. Porém o destino de Lorde Byron é ainda melhor. Ele está condenado a viver para sempre, conhecendo a verdade e sem dispor do poder de mudar o que quer que seja. Ele não vai mais tentar saltar fora da grande roda. Sua raiva e sua frustração crescerão indefinidamente, e Byron perceberá, pobre lâmpada pervertida, que isso lhe dá prazer... (PYNCHON, 1998, 676)

Vemos assim desacreditado o segundo grande personagem (formalmente) político de *O arco-íris da gravidade*. São duas imagens da impotência: Leni é o desespero; Byron é o comprazimento narcísico. Haverá alguma outra alternativa? Sim, e a "Contraforça" simbolizará no romance de Pynchon uma espécie de "ética do acontecimento", que levará, porém, à cooptação (assunto para o próximo capítulo). O par Leni-Byron compreende em duas alternativas toda uma tradição revolucionária, que como condutas de ação podem ser consideradas constantes históricas. (Byron, o poeta, recebeu de Nietzsche o seguinte comentário: "Esses homens dados a convulsões intelectuais, impacientes e sombrios consigo mesmos, como Byron [...] anseiam pela dissolução num 'fora de si'; se, com tal sede, o indivíduo é cristão, ele objetiva dissolver-se em Deus, 'tornar-se um com ele'." (NIETZSCHE, 2004, 273) Essa crítica à loucura profética pela transcendência aparece no fragmento 549 de *Aurora* – cujo título é "Fuga de si".)

Em torno de 1970 a crítica dessas constantes estava ganhando corpo, em especial pelas vozes de Gilles Deleuze e de Michel Foucault. O sentimento de derrocada originado pelo fracasso dos movimentos de 68 tornava necessário repensar as inter-relações entre o exercício do poder, a ação política transformadora, o papel dos intelectuais e o conceito de "povo", de modo a solapar a reificação das noções românticas correlatas. Em "Os intelectuais e o poder" é Foucault quem primeiro historiciza a imagem consagrada do intelectual:

> a politização de um intelectual tradicionalmente se fazia a partir de duas coisas: em primeiro lugar, sua posição de intelectual na sociedade burguesa, no sistema de produção capitalista, na ideologia que ela produz ou impõe (ser explorado, reduzido à miséria, rejeitado, "maldito", acusado de subversão, de imoralidade, etc.); em segundo lugar, seu próprio discurso, enquanto revelava uma determinada verdade, descobria relações políticas onde normalmente elas não eram percebidas. [...] Havia o tipo do intelectual "maldito" e o tipo do intelectual socialista. [...] O intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la: consciência e eloqüência. (FOUCAULT, 1981, 70-1)

Ambos os tipos – o "maldito" (Byron) e o socialista (Leni) – são ironizados, pois a ação efetiva não pode estar sob o comando de uma classe heterogênea às condições a serem modificadas: "Está em discussão qual é a relação legítima do intelectual com as lutas populares." (RIBEIRO, 2000, 392) O que implica revolver a própria noção de "popular", pois paira a suspeita de que ela seja uma construção dos intelectuais como classe – um elemento derivado dos seus sistemas de interpretação da realidade:

> O que repugna aos dois pensadores é a idéia romântica do povo encerrado em sua prática, a qual passa a ser ao mesmo tempo seu galardão e sua cadeia; se Foucault insiste na tese de que o povo *conhece* o que é a opressão e *sabe* o que deve fazer para aboli-la, isso significa que o povo tem sua teoria, e que a divisão mesma entre teoria e prática [...] é formalmente negada. (RIBEIRO, 2000, 392)

Deste complexo de questões contemporâneo à sua escritura, parece que *O arco-íris da gravidade* apresenta alguns fragmentos. É certo que, se por um lado a sua desconstrução (operada em Byron) do lugar do intelectual na condução do político é bastante afim às de Foucault e Deleuze, o mesmo não se pode dizer da sua concepção de "povo" (que em Pynchon continua imerso em suas práticas, na inconsciência a que o Romantismo o

relegara). Na condição de registros inaugurais de um entendimento renovado do político, porém, qualquer semelhança entre *O arco-íris da gravidade* e o diálogo entre os franceses se reveste de significação histórica, à medida que revela a vontade da época de reconfigurar, para as suas próprias finalidades, a herança da tradição: sobre este pano de fundo, Byron adquire uma forte significação epistêmica.

Ainda outros elementos inserem *O arco-íris da gravidade* na dobra epistêmica vivenciada pelo pensamento político nos anos 70. Após se libertar de seus perseguidores na Riviera Francesa, Slothrop adentra a Alemanha recém-ocupada: a "Zona", conforme a denominação que ela receberá no romance. O que caracteriza este território é a ausência de qualquer poder constituído: no pequeno lapso de tempo que separa a derrota nazista e a implantação do governo instituído pelo G-5 (EUA, URSS, Grã-Bretanha, França, e a própria Alemanha), tem-se um redemuinho composto por exércitos de ocupação sem função definida, populações em trânsito, redes infinitas de contrabando e economia informal, libertinagem desenfreada, indefinição de alianças e inimizades – o desgoverno absoluto. É como Geli dirá a Slothrop: "Você parece alemão. Esqueça essa história de fronteiras, de subdivisões. Não tem mais." (PYNCHON, 1998, 307) No deslocamento de Slothrop pelo território europeu, a sua simples entrada na Alemanha já faz crescer nele uma percepção diferente dos estatutos políticos ordinariamente estabelecidos, que na "Zona" se revelam como ficções:

> comboios militares aguardando nos entroncamentos vendo os trens passarem, nenhum sinal nítido de nenhuma nacionalidade em lugar nenhum, nem mesmo de adversários diferentes, apenas a Guerra, uma única paisagem danificada, na qual a "Suíça neutra" não passa de uma convenção um tanto formal, observada com tanto sarcasmo quanto a "França liberada" ou a "Alemanha totalitária", a "Espanha fascista" e outras... (PYNCHON, 1998, 268)

Mas tais convenções são "observadas com sarcasmo" por quem, objetivamente? A voz do narrador interpõe a Slothrop uma noção que especificamente apenas o leitor do livro poderia ter àquela altura precisa do enredo, pois a "Zona" é, para os seus personagens, um aprendizado. Ela é a raríssima experiência histórica da abertura e suspensão dos limites, a reconfigurar todas as possibilidades imagináveis para a ação política – o que leva algum tempo para ser compreendido, para então oferecer possibilidades revolucionárias que demandam uma ação tão rápida quanto possível. É essa a idéia dos revolucionários

argentinos que, após terem seqüestrado um submarino alemão na bacia do Prata, querem alcançar a Alemanha para lá obter asilo político. Por mais absurda que a idéia possa parecer, as suas razões (que o portenho Squalidozzi explica a Slothrop) trazem o germe da ação revolucionária, a fagulha que transforma a ordem tão-logo os revolucionários percebem que, enfim, uma *oportunidade* lhes foi oferecida pela História:

> "Em tempos normais", ele quer explicar, "o centro sempre vence. Seu poder cresce com o tempo, e este processo não pode ser revertido, pelo menos por meios normais. A descentralização, a volta ao anarquismo, requer tempos extraordinários... esta Guerra – esta Guerra incrível – pelo menos por ora eliminou a proliferação de pequenos estados que caracteriza a Alemanha há mil anos. Limpou tudo. *Abriu*." (PYNCHON, 1998, 276)

A "Zona" é um estado transitório, uma abertura que será rapidamente fechada e reorganizada como Entidade. No entender de Foucault e Deleuze a abertura de uma "Zona" seria em si o próprio acontecimento revolucionário – pois que todas as relações, tão longamente engessadas, são por fim redefinidas. Isso se distancia da concepção tradicional de revolução, que se imagina conduzida por agentes destacados com vistas à obtenção de resultados declarados de antemão. Distante da concepção da revolução como projeto intencional, em Foucault a revolução – como transformação das relações de poder – pressupõe a definição do poder como nada mais do que o seu próprio exercício. Não sendo posse de alguém ou de algum grupo, ele é, em si, um complexo de relações: "Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui." (FOUCAULT, 1981, 75) A "Zona" escancara esta dinâmica que ordinariamente se esconde sob os agrupamentos do Estado e dos partidos políticos, o que, para Squalidozzi, é a tão-sonhada reconfiguração revolucionária da realidade. Mas que agentes poderiam nela preservar o seu estado de abertura, sem que a própria preservação produzisse algum novo fechamento? Que ação poderia propiciá-lo?

Tais perguntas não receberam até hoje uma resposta convincente, mas é notável percebermos a sua colocação, no início dos anos 70, tanto por um Deleuze como por um Pynchon – o que evidencia o lugar epistemicamente novo de *O arco-íris da gravidade*. Na fala do francês,

> Aqueles que agem e lutam deixaram de ser representados, seja por um partido ou sindicato que se arrogaria o direito de ser a consciência deles. Quem fala e age? Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala ou age. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação. (DELEUZE, 1981, 70)

A ação cotidiana e disseminada recebe a ênfase, e não o planejamento. A ação é internalizada em todos os componentes do sistema: pela falência da legitimidade dos agrupamentos políticos como instâncias diretivas, os estratos potencialmente transformadores são afinal cada um dos indivíduos, em suas ações localizadas. Nenhum arranjo é satisfatório, pois jamais eliminará a eclosão de conflitos sempre renovados – de maneira que a ação deve remeter às rotinas, às relações diárias, às pequenas diferenças, e não ao planejamento totalizador (característico da estratégia de grupo, cada vez mais retratada como herança romântica: "a realidade não passa de modo algum pela política, no sentido tradicional de competição e distribuição de poder, de instâncias ditas representativas do tipo P.C. ou C.G.T. A realidade é o que está acontecendo efetivamente em uma fábrica, uma escola, uma caserna, uma prisão, um comissariado." (DELEUZE, 1981, 75) Cada troca é politizada, e cada um é um estrato político – como nesta outra configuração da "Zona" em *O arco-íris da gravidade*:

> É verdade – Slothrop vai encontrar milhares de acordos, visando calor, amor, alimento, movimentação nas estradas de rodagem e de ferro nos canais. Até mesmo o G-5, vivendo sua fantasia de ser o único governo atuante na Alemanha no momento, é apenas um acordo de vencedores. Nem mais nem menos verdadeiro que todos esses outros acordos privados, silenciosos, de que a História não vai guardar vestígio. Slothrop, embora ainda não saiba disso, é ele próprio um estado tão bem constituído quanto qualquer outro da Zona. Não se trata de paranóia. É assim que são as coisas. Alianças temporárias, que se formam e se desfazem. (PYNCHON, 1998, 303)

Porém *O arco-íris da gravidade* não se decidirá entre o potencial libertador da dissolução das grandes entidades e a noção de que "o inimigo irá sempre vencer". Se, nele, o "povo" está entregue às suas práticas, então as "alianças" da passagem acima são a ação do controle, do sistema-*They*. Certamente os Estados exercem um poder apenas lacunar, permeado pelo comércio de alianças internas ao sistema e marginais a ele. É neste vácuo que se situa a afirmação de Deleuze de que "somos todos pequenos grupos", na busca de um *locus* possível para o fomento da ação transformadora. Na direção oposta, ainda que o

enunciado segundo o qual Slothrop "é ele próprio um estado tão bem constituído quanto qualquer outro da Zona" seja formalmente semelhante ao de Deleuze, a indestrutibilidade do inimigo em *O arco-íris da gravidade* fará com que a obra, na melhor das hipóteses, conceda ao indivíduo a possibilidade da ação – sem acreditar, porém, na sua efetividade final (vale lembrar que os argentinos serão ao final seduzidos por um cineasta corrupto a realizar uma versão cinematográfica da primeira parte do *Martín Fierro* – submetendo a filmagem da segunda parte, em que a adequação do *gaucho* ao sistema parece tão frustrante a Squalidozzi, ao eventual sucesso de bilheteria da primeira).

Enquanto Deleuze e Foucault pretendem desconstruir as grandes estruturas para revelar a "Zona" como uma nova compreensão do campo real (e utópico) de vivência do político, em *O arco-íris da gravidade* a "Zona" está fadada ao fechamento. Não haverá o acontecimento revolucionário, e em nada serão abalados os fundamentos do sistema. Projeta-se a continuidade indefinida de um mesmo arranjo de coisas, fazendo nublar a possibilidade da mudança. O futuro some de cena. A violência – a condição de guerra, que poderia parecer tautológica num romance ambientado durante a Segunda Guerra Mundial – deixa de ser "um caminho para", tornando-se constitutiva da atualidade. Não há mais um "fora" a se buscar, não há mais possibilidade de superação geral da atualidade. Toda a sua tessitura está impregnada pelo presente eterno da violência – como nesta passagem em que a voz do narrador ganha livre curso, e a escritura se encharca de violência ao descrever algo semelhante ao "espírito" da paisagem de rua qualquer, circunstalcialmente observada pelo narrador:

> esse grupo heterogêneo, exilados e garotos matando cachorro a grito, civis mal-humorados convocados em plena meia-idade, homens que engordam apesar da fome, que sofrem de flatulência por isso, pré-ulcerosos, roucos, nariz escorrendo, olhos vermelhos, garganta irritada, homens com infecções urinárias e dores agudas nas costas e ressacas de vinte e quatro horas, desejando a morte de oficiais que eles odeiam do fundo do coração, homens que você já viu andando a pé na cidade, com caras de poucos amigos, mas que você depois esqueceu, homens que também não se lembram de você, sabendo que deviam estar tentando dormir um pouco, e não estar aqui se apresentando para uma platéia de estranhos, neste ofício das vésperas, cujo clímax agora é um fragmento ascendente de alguma escala antiga, vozes que se sobrepõem, três ou quatro vozes, subindo, ecoando, enchendo todo o vazio da igreja – nenhum bebê falso, nenhuma proclamação do Reino, nem mesmo uma tentativa de aquecer ou iluminar esta noite terrível, apenas, porra, nosso mísero gritinho obrigatório, nosso máximo esforço de externar – *Deus seja louvado!* – para você levar de volta para seu endereço de guerra, sua identidade de guerra, atravessando as pegadas e marcas de pneus na neve até chegar por fim ao caminho que você terá de criar você mesmo, sozinho no escuro.

> Queira você ou não, quaisquer que sejam os mares por você já navegados, o caminho de volta para a casa... (PYNCHON, 1998, 145)

O presente eterno da violência marca, por fim, a falência do utopismo iluminista, e abole o conforto trazido pela projeção do futuro como tempo de resolução. Para Reinhart Koselleck, a contemporaneidade é o momento de inflexão do cronotopo iluminista do "tempo histórico"; nas palavras de Gumbrecht, o contemporâneo seria o momento de

> colapso do que podemos denominar "temporalidade moderna" [em que] o tempo confunde-se com uma matéria que flui de um passado, sempre e necessariamente distinto do presente, a um futuro, entendido como aberto e para o qual sempre podemos selecionar opções. [...] A situação contemporânea evoca um futuro bloqueado. Em lugar da percepção moderna de um futuro cujas opções permanecem em aberto, passamos a temer este futuro: não mais o vemos como um resultado do presente, antes o presente parece tornar-se onipresente. [...] Deste modo, as condições de destemporalização insinuam não um tempo que progride, mas um presente que cada vez mais domina o cenário contemporâneo. (GUMBRECHT, 1998, 138-9)

O tom do "futuro bloqueado" e do presente dilatado em *O arco-íris da gravidade* é sombrio. Outrora, parecia não apenas que do presente era possível imaginar futuros alternativos, mas que também no presente podiam-se localizar temporalidades passíveis de serem tomadas como alternativas morais, por encarnarem uma integridade e pureza que séculos de imunidade ao capitalismo não teriam deixado corromper. Foi nesse sentido que a teoria do "foquismo" e as "lutas camponesas" foram tão sedutoras nos anos 60: não apenas pela busca de uma subversão do presente, mas também pela busca no presente de um passado normativamente positivo – o mundo camponês, pré-industrial, que encarnava na periferia da ambiência capitalista um modelo ético para o Ocidente em devir. No presente alargado, porém, que outras temporalidades poderiam servir de modelo para a projeção de um futuro renovado, ainda mais quando não existem realidades que já não estejam incorporadas ao sistema? É o que percebe Slothrop, tão-logo se vê livre para ir aonde quiser – para onde possa ser livre para sempre:

> Puxa, nada mau, o sujeito toma o avião, vai para onde bem entender... por que parar em Genebra? É, por que não – Espanha? Não, espera aí, lá é fascismo. Ilhas do Pacífico! Hum. Cheias de japoneses e soldados americanos. Bem, a África é o Continente Negro, só tem nativo, elefante, o Spencer Tracy [...]
>
> "Não há lugar nenhum para ir, Slothrop, lugar nenhum." (PYNCHON, 1998, 277)

2.1.3 História

A obra de Thomas Pynchon é essencialmente historiográfica, na medida em que a sua ficcionalização da história moderna assume a função de *explicar* o tempo presente: "Pynchon's texts reiterate […] how the terrifying state of the modern world, and the precarious position human beings inhabit in it, began at a point somewhere in the past." (SMITH, 2005, 7) As vidas e ações das personagens (em especial as ações profissionais) se passam *na* história, em efeitos de superposição que conectam as contingências individuais ao quadro amplo da gestão do sistema-mundo. Destacaremos agora aquelas que acreditamos serem as duas principais linhas de demarcação do campo historiográfico de *O arco-íris da gravidade* em sua "longa duração": a História Européia e a História Americana. Um terceiro item será dedicado à "Desmedida", termo que agrega significado aos dois itens anteriores, assim como ao romance em sua totalidade.

Não pretendemos antecipar o que será exposto ao longo das próximas páginas, e por isso passaremos rapidamente à análise. Cabe oferecer uma única explicação quanto às diferenças metodológicas entre as confecções dos dois primeiros itens. Em "Europa", o objetivo central é o de imaginar o modo pelo qual a perda de prestígio relativo das suas nações centrais após a Segunda Guerra é perspectivada criticamente pela obra de Pynchon. Adotamos então o procedimento exegético de analisar os segmentos do romance que caracterizam e destroem aquele mundo em decadência – e já integrado, em 1973, a um passado encerrado. Para os "EUA", pelo contrário, não se trata de um passado encerrado, mas sim de um passado presente. Buscamos assim reconstituir a presença no romance das suas linhas históricas de "longa duração", mas como o horizonte de remissão dessas linhas é os EUA contemporâneo, foi preciso trazer à tona um pouco do que acreditamos ter sido o seu "ar da época" no final dos anos 60. A crítica de Pynchon incide, em 1973, numa realidade doméstica em acelerada transformação, e um pouco dela será resgatada através de manifestos e notícias de jornais que, pela comparação com exemplos semelhantes de momentos históricos anteriores, (esperamos) ajudarão a configurar a novidade do conceito-de-si dos EUA da guerra do Vietnã, em sua diferença quanto à sua (gloriosa) auto-imagem anteriormente consolidada. Para não darmos a impressão de estarmos reiterando uma visão

já suficientemente disseminada da política externa americana, reafirmamos que o nosso objetivo é o de resgatar o frescor que essa visão ainda possuía, dentro dos EUA, na passagem dos anos 60 para os anos 70. Caso contrário, corre-se o risco de considerar redundante a própria apreciação oferecida por *O arco-íris da gravidade* do seu país de origem: é a visão americana dos EUA que precisamos cotejar aqui, e não a sua contraparte externa. Tudo o que será dito pode em alguns momentos nos parecer já sabido – pois o anti-americanismo já é um *topos* longevo entre nós –, mas a politização específica à sociedade americana de 1960-70 não tem como ser isonômica à nossa apreciação distanciada – que tampouco pode ser isonômica à percepção que um romancista americano terá da contemporaneidade de seu próprio país.

2.1.3.1 Europa

A Europa, em *O arco-íris da gravidade*, é o passado: é o fim da Europa como centro do sistema-mundo moderno. A sua presença revela o evanescer do "longo século XIX" (na denominação de Erich Hobsbawn), e a permanência apenas problemática – a permanência como problema – da sua herança intelectual nos dias atuais. Problema filosófico, ideal-normativo: os ideais da cultura burguesa novecentista continuam a permear o pensamento atual, mas seriam eles adequados à atualidade? Problema empírico, histórico-político: o colonialismo acabou como prática, mas não seria a geopolítica atual o seu resultado direto?

Existem várias Europas no romance de Pynchon. Há a nostalgia de uma Europa ideal (semelhante, como paradigma utópico, ao que foi a "Grécia ideal" para os alemães dos séculos XVIII e XIX), corroída pelo etnocentrismo e o elitismo a que o romance associa à – para sempre desaparecida – cultura burguesa. Essa Europa é corroída também pelo colonialismo (a contraface obscura das luzes), assim como pela apropriação da natureza como objeto de dominação – a milhas do pitoresco oitocentista. Por fim, surge a Europa da Guerra: o que resta agora para o continente em ruínas – ruínas das cidades, ruínas da civilização –, senão o trabalho de reconstrução? Reconstruir-se, porém, para jamais novamente voltar a ser como antes.

Sugerimos duas datas-chave para a delimitação cronológica da história européia em *O arco-íris da gravidade*. De Hobsbawn, tomaremos o período "1875-1914" – coberto pelo

seu *A era dos impérios* – para situarmos o "apagamento das luzes", o naufrágio da civilização burguesa consagrada no século XIX (a datação será utilizada entre aspas, tanto por respeito à fonte quanto pelo seu caráter aproximativo). *Grosso modo*, a cronologia de Hobsbawn se molda bem ao quadro temporal em que Pynchon situa a derrocada do sistema-mundo europeu, quando foi consagrada tanto a alta cultura burguesa quanto a barbárie colonial – forma tipicamente européia de dominação que, mesmo quando praticada em lugares e tempos subseqüentes, deu a marca caracteristicamente européia da ordem mundial recente (basta para tanto pensarmos no Iraque como uma criação inglesa: uma ficção política a aglutinar artificialmente etnias e confissões muçulmanas diferentes, arbitrariedade cujas conseqüências a população local jamais deixou de sentir). Por fim, paralelamente à datação de "1875-1914", a segunda data-chave não poderia ser outra senão 1945, ano exato da dissolução da Europa novecentista.

Internamente a um e outro momento, *O arco-íris da gravidade* destaca ainda dois outros pontos de descontinuidade, que fizeram pender a balança para a reconfiguração posterior do sistema-mundo em 1945: a Primeira Guerra Mundial e a Alemanha de Weimar. Se a Primeira Guerra representara uma mudança palpável da ordem, o caos de Weimar atua como antecipação do mundo de 1973 – como se percebe em Rathenau, assim como na fala do traficante Semiavin:

> "A vida era simples antes da Primeira Guerra. Não é do seu tempo. Drogas, sexo, artigos de luxo. Moeda naquele tempo era só um bico, e a expressão 'espionagem industrial' era desconhecida. Mas eu vi as mudanças acontecendo – ah, e como mudou! Eu já devia ter previsto o que ia acontecer desde a inflação alemã – aquele monte de zeros que iam daqui até Berlim. E eu dizia a mim mesmo, muito sério: 'Semiavin, é só um afastamento temporário da realidade. Uma pequena aberração, nada de muito preocupante. Aja como você sempre agiu – força de caráter, boa saúde mental. *Coragem*, Semiavin! Logo tudo há de voltar ao normal! Mas sabe o que aconteceu?"
>
> "Deixe ver se eu adivinho."
>
> Um sorriso trágico, "Informações. Por que não se contentam com drogas e mulheres? Não admira que o mundo tenha enlouquecido, agora que a informação passou a ser a única moeda de verdade." (PYNCHON, 1998, 269)

A Guerra de 14-18 voltará incidentalmente no decorrer deste item, mas deixaremos que o trauma de Weimar, evocado por Semiavin, se restrinja ao eco da desventura de Leni Pökler (analisada no item "Política" do subcapítulo "Estado"). Mais do que focalizarmos os dois pontos de descontinuidade internos aos dois eixos temporais principais, importa

delinear a configuração de 1945, e acima de tudo a de “1875-1914” – pois é esta última que provê os maiores efeitos de “longa duração” histórica perspectivados pelo romance.

O que se pode depreender de *O arco-íris da gravidade* mediante o uso do código “1875-1914”? É possível detectar, a partir dele, o delineamento de linhas de interrupção, mas também de continuidade em relação ao presente. Por exemplo, quando uma definição bem peculiar da expressão “negócio da China” subitamente aparece, a sua anterioridade *e* a sua atualidade são patentes, perfazendo um pouco da história da ação européia na periferia do mundo:

> Chu Piang [é] um monumento vivo ao sucesso da política comercial britânica dos últimos cem anos. O golpe clássico ainda é famoso hoje em dia, pela pureza fria de sua execução: trazer ópio da Índia, introduzi-lo na China – oi, Fong, isso aqui é ópio, oi ópio, esse aqui é o Fong – ah, eu comê isso! – não, não, Fong, você *fumar* isso, assim, viu? e logo Fong volta querendo mais, e mais, e desse modo cria-se uma demanda inelástica pela droga, depois convence-se a China a proibir a substância, e em seguida envolve-se a China em duas ou três guerras desastrosas pelo direito dos seus comerciantes de vender o ópio, o qual agora já é apresentado como sagrado. Você ganha, a China perde. Negócio da China. (PYNCHON, 1998, 359)

Se é possível imaginar que uma escritura *seja* preconceituosa, tem-se dela aqui um exemplo escancarado. O chinês se chama “Fong”, ele pergunta “eu comê isso”?, e o vendedor de ópio, cinicamente, imita o erro: “não, Fong, você *fumar* isso” – e a passagem deixa clara a continuidade dessa prática no momento presente. Notemos que esta é, porém, uma das poucas menções à Inglaterra imperial no romance, o que comprova agora não apenas o rigor ou a acuidade, mas também a sensibilidade historiográfica de Pynchon, que perspectiva em *O arco-íris da gravidade* a dobra historiográfica decisiva para aquela que, até 1945, havia sido a última grande transformação no centro diretor do sistema-mundo: pois a Inglaterra não era novidade em “1875-1914”, e se tornava mesmo cada vez menos importante; o *novo*, ali, estava na ascensão da Alemanha como potência européia – e com pretensões à competição mundial –, na ação colonial na Ásia e na África, e no crescimento vertiginoso de países como os EUA e a Argentina, rebentos europeus (assim como o Canadá, a Austrália e a Nova Zelândia) espalhados pelas infinitas massas de terra disponíveis além-mar. EUA e Argentina terão forte destaque em *O arco-íris da gravidade*, e a Alemanha será o símbolo em “1875-1914” da cultura de elite européia e, em 1945, do

fim da Europa das luzes. Comparativamente, em “1875-1914” a Inglaterra começava a despontar como o passado do sistema-mundo (o seu apogeu pertencendo a um longínquo “1750-1870”), posição essa já definida em 1973.

Dá-se assim à Alemanha uma posição de centralidade. Porém o paradoxo reside em que, como sinédoque de uma cultura de classe, em “1875-1914” a centralidade alemã já é decadente, na medida em que é decadente um apogeu que, visto pela posteridade (da perspectiva anacrônica de 1973), parece, mesmo em sua glória, estar fadado a desaparecer: vale nesse ponto resgatar a formulação de Mário de Andrade no “Prefácio interessantíssimo” da *Paulicéia desvairada*, segundo a qual “As decadências não vêm depois dos apogeus. O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional.” (ANDRADE, 1987, 71) É claro que a sensação de decadência da cultura já era, por volta de 1900, substancial à percepção do mundo contemporâneo – mas certamente por razões distintas daquelas projetadas por Pynchon. Especialmente na entrada do século XX, verticalizaram-se as frustrações com a insuficiência do capitalismo – das promessas de progresso infinito do século XIX – em atender às demandas pulverizadas de sociedades em rápido processo de democratização (e com maiores camadas da população ambicionando participar da riqueza), assim como em construir um mundo que parecesse moralmente melhor – que encarnasse de fato os ideais normativos de Humanidade há muito dominantes entre as classes médias e as elites intelectuais. Vivia-se o notório “mal-estar na civilização” – porém a decadência da cultura européia em *O arco-íris da gravidade* (que toma a Alemanha como sinédoque) não segue um olhar imanente àquele horizonte sincrônico. Nele, a alta cultura européia é perspectivizada após a sua dissolução, e são poucas as vozes daquela cultura-Elite que manifestam insatisfação com a própria condição: a cultura-Elite européia, enquanto padrão mental instaurador de uma sociabilidade específica, está sepultada no passado. Essa temática obedecerá no romance a duas focalizações distintas, conforme sugerido no início deste item: por um lado, escancara-se a morte inapelável da cultura-Elite como ficção organizadora da realidade e modo de vida historicamente legítimo; paradoxalmente, porém, isso não elimina a sua sobrevivência como ideal normativo, que continua a exercer influência sobre a ambiência intelectual e artística do Ocidente.

A cultura-Elite novecentista morre de várias maneiras em *O arco-íris da gravidade*. Um exemplo está na apresentação que o romance faz da ciência: sem exceções, todos os seus cientistas de relevo são europeus. Aí se incluem um personagem ficcional como Laszlo Jamf, assim como os nada ficcionais Kekulé, Pavlov, Weber, Gödel e mesmo Leibniz, todos eles citados nominalmente em algum momento da narrativa. O privilégio concedido à ciência européia obedece à sua importância histórica no período retratado, ao mesmo tempo em que a perspectiviza como uma força passada. Aquele foi o último momento em que os sistemas científico e intelectual europeu lideraram majoritariamente a produção mundial de vanguarda, e o seu destaque – sempre localizado numa temporalidade distante –, ao mesmo tempo em que aponta o seu papel fundador, ficcionaliza a diminuição atual da sua importância.

Tal como a ciência, em *O arco-íris da gravidade* morre também a política da cultura-Elite – porque afinal, na primeira metade do século XX, morre a própria elite novecentista como casta dirigente, conforme europeiamente definida. As linhagens nobiliárias são substituídas por profissionais da política, advindos das classes burguesas, assim como os herdeiros vão perdendo para *businessmen* assalariados os cargos de chefia das grandes corporações. É como percebe um personagem secundário do romance, ao falar a respeito dos diretores de certa companhia:

> "Eles são muito elitistas. Acham que são o produto final de uma longa dialética européia, gerações de grãos atacados por ferrugem, ergotismo, bruxas montadas em cabos de vassoura, orgias comunitárias, cantões perdidos em vales longínquos que não passam um dia sem uma alucinação há 500 anos – preservadores de uma tradição, aristocratas –" (PYNCHON, 1998, 272)

Todo um imaginário folclórico é convocado para a descrição de um *ethos* de classe, que para a mentalidade emergente da tecnocracia empresarial parece tão antigo quanto a bruxaria – apesar de o diálogo estar acontecendo em 1945, e a empresa, uma multinacional alemã, ter (necessariamente) se consolidado no período não tão distante de "1875-1914". É que a quebra do *ethos* das velhas elites européias foi abrupto, perceptível no decorrer de uma vida, gerando uma sensação disseminada de perda irreparável. Emblemático desse processo em *O arco-íris da gravidade* é Ernest Pudding, oficial aposentado que lutara na Primeira Guerra Mundial, destacado para a gerência da "Aparição Branca". Ninguém, em

todo o romance, é menos adaptado à realidade contemporânea do que ele, mas a sua inaptidão começara já em 1914, ao travar uma guerra cuja dinâmica (estratégica e *ética*) lhe era simplesmente incompreensível:

> A formação que Ernest Pudding recebeu ensinou-o a crer na existência real de uma Cadeia de Comando, tal como os clérigos de séculos passados criam numa Cadeia da Criação. As geometrias novas o confundem. Seu maior triunfo no campo de batalha ocorreu em 1917, em meio ao gás e à imundície apocalíptica do saliente de Ypres, onde conquistou uma língua de terra de ninguém de 40 metros no trecho mais largo, com baixas de apenas 70% de sua unidade. Foi aposentado no início da Grande Depressão – passava os dias no escritório de uma casa vazia em Devon, cercado de fotos de velhos companheiros, cujos olhos nunca encaravam exatamente de frente os do observador, onde se dedicava à análise combinatória, passatempo favorito de oficiais do exército aposentados, com uma devoção galopante. (PYNCHON, 1998, p. 84)

O seu retiro em Devon e toda a sua presença subseqüente na narrativa revelam a sua condição de total obsolescência. Não é outro o motivo que levara os altos escalões a despajá-lo no cargo inócuo de diretor da "Aparição Branca" (ocupação que absolutamente o desprestigia), e nem é outro o tratamento que ele recebe de Pointsman (que o menospreza). Pudding fora treinado para exercer uma função palaciana, numa corporação – o exército – que, no mundo anterior a 1914, era, "Para os oficiais, um jogo infantil onde quem brincava eram os adultos, símbolo de sua superioridade em relação aos civis, de esplendor viril e de *status* social. Para os generais era, como sempre, o terreno propício às intrigas políticas e ciúmes relativos à carreira." (HOBSBAWN, 1988, 421) Um século de paz contínua entre as grandes nações havia transformado a carreira militar em nada mais que uma nobre ocupação, a satisfazer a vaidade e a ânsia de prestígio social dos seus ocupantes – que sequer souberam, em 1914, compreender a novidade da guerra moderna: "foram os civis [...] que previram as terríveis transformações da guerra, graças aos avanços da tecnologia militar, que os generais [...] demoraram a entender." (HOBSBAWN, 1988, 423). Hobsbawn se refere, é claro, à imobilização das tropas nas trincheiras, que custaria um número até então inimaginável de vidas e, para compreendermos com acuidade as racionalizações que Pudding posteriormente fará, tornariam inúteis todo o aprendizado prévio (e cavalheiresco) de homens como ele. Mais do que isso, perturbariam a sua compreensão da razão de Estado: da guerra como ação justa, decidida pela clarividência política de uma elite de

homens (a tal “Cadeia de Comando”) que lhe eram superiores não por mérito ou privilégio, mas por natureza: o Rei, o Ministro, o General...

O trauma de Pudding se aproxima do diagnóstico de Walter Benjamin sobre os veteranos de 14-18: “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 1994, 114-5) Por “experiências comunicáveis” o filósofo se refere ao saber acumulado pelo indivíduo com a idade, e transmitido de geração em geração como um patrimônio constitutivo do *socius* – pois fecunda o saber das gerações subseqüentes: “experiências comunicáveis” correspondem ao tipo de saber popular constitutivo das sociedades características de um tempo histórico anterior à vertiginosa aceleração vivenciada no século XX. Esse saber espontâneo, geracional e ao mesmo tempo atemporal (cultural), e desse modo forte porquanto verdadeiro – é o senso comum como estrato fundante da sociabilidade –, foi para Benjamin abatido como um tronco de árvore pelos traumas do início do século:

> Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, 115)

Mas ter vivenciado o horror da guerra e ter o seu mundo ceifado em pleno apogeu entretanto não provocam em Pudding o vazio característico dos veteranos de Benjamin. Traumatizado, ele insiste em manter as suas velhas convicções; mesmo que elas tenham se tornado profundamente inadequadas como modo de compreensão da realidade, o choque não é suficiente para que ele as reformule: ele simplesmente não consegue fazê-lo. O seu condicionamento a acreditar nas noções recebidas fora forte demais, e o máximo que ele poderá fazer será tentar adaptá-las a uma realidade tornada obscura, o que o levará ao seu último grande projeto:

> Ocorreu-lhe a idéia de concentrar seu interesse no equilíbrio das potências européias, a patologia por causa da qual ele outrora penara profundamente, tendo perdido toda e qualquer esperança de despertar, no pesadelo de Flandres. Deu início a uma obra colossal

> intitulada Coisas que podem acontecer na política européia. A começar, é claro, com a Inglaterra. “Primeiro”, escreveu ele, “Bereshith, por assim dizer: Ramsay McDonald pode morrer.” Quando ele terminou de analisar os realinhamentos partidários e possíveis permutações de cargos ministeriais que ocorreriam neste caso, Ramsay McDonald já havia morrido. “Nunca vou conseguir”, ele murmurava todos os dias ao iniciar o trabalho, “a coisa muda enquanto eu escrevo. É um tema esquivo, muito esquivo.” (PYNCHON, 1998, 84)

O que Pudding nem minimamente consegue compreender é a complexidade e a velocidade da política democrática, em contraposição à maior estabilidade e clareza da política palaciana. A nitidez monolítica com que se movera a política inglesa do século XIX (centralizada na longa permanência da Rainha Vitória) é substituída por um concerto infinito de vozes, com constantes transformações no cenário. O que se perde, ao fim e ao cabo, é o ponto de apoio, a referência em estratos que forneçam um quadro valorativo estável, com o qual os acontecimentos possam ser julgados sob uma aparência de objetividade.

Nada diferente será a transformação no campo artístico. Porém aqui chegamos a um ponto em que a substituição de paradigmas valorativos não será completa, preservando linhas de continuidade com o presente. Ainda com muita força a cultura-Elite européia (conforme formatada conceitualmente a partir do Romantismo) prossegue sendo paradigmática para o pensamento sobre a arte. Dos séculos XVIII e XIX herdamos noções de obra, arte, gênio e público (com as suas funções sócio-políticas correlatas) que continuam vigentes tanto em meio ao senso comum, quanto nas comunidades intelectuais que não enfrentaram uma reavaliação séria dos seus próprios pressupostos epistemológicos (como, no Brasil, a da Estética filosófica, que é pouco suscetível a abalos externos como os já sofridos pelos Estudos Literários). As noções gêmeas da autonomia da arte e do artista-gênio conferem à arte um lugar social quase-sagrado, no qual as obras adquirem um *status* elevado em função de juízos (do “tempo” ou da “História”) que deslocam para uma esfera transcendente os valores absolutamente terrenos que definem a hierarquia das produções artísticas. Padrões valorativos temporais se travestem de atemporalidade, mas paradoxalmente é nessa condição que, rígido e monolítico, o panteão vive ameaçado, pois qualquer diferença deve ser rechaçada – sob o risco de fazer desmoronar a ordem. A partir de 1945, as vozes da cultura-Elite viverão *em defesa* da cultura-Elite.

Todo esse último parágrafo foi inspirado por Gustav e Säure Bummer, e escrito em antecipação à transcrição de partes da disputa entre esses dois personagens secundários de *O arco-íris da gravidade* sobre os valores relativos de Beethoven e Rossini:

> "Não sou pró-Beethoven enquanto Beethoven", argumenta Gustav, "mas sim na medida em que ele representa a dialética germânica, a incorporação de um número de notas cada vez maior à escala, culminando com a democracia dodecafônica, em que todas as notas recebem a mesma atenção. Beethoven foi um dos arquitetos da liberdade musical – ele submeteu-se às exigências da história, apesar de sua surdez. Enquanto Rossini estava se aposentando aos 36 anos de idade, correndo atrás de rabo-de-saia e engordando. Beethoven levava uma vida cheia de tragédia e grandeza."
>
> "E daí?" é a resposta habitual de Säure a esse raciocínio. "O que é que você preferia fazer? A questão", interrompendo o costumeiro grito indignado de Gustav, "é que as pessoas se sentem *bem* quando ouvem Rossini. Quando você ouve Beethoven, você só sente vontade de invadir a Polônia." (PYNCHON, 1998, 455)

Por detrás da contraposição Beethoven-Rossini se insinua o conflito real entre o privilégio valorativo da grande obra – que corre o risco de se preservar apenas como patrimônio restrito de uma elite de iniciados –, e o privilégio valorativo do impacto social de toda e qualquer obra – que corre o risco da banalidade. A questão é estruturalmente análoga à que levara à confusão de Ernest Pudding quanto à nova política: numa sociedade de massas, quem é dono dos discursos? Quem decreta a esfera última de valores?

Se a morte da Europa de "1875-1914" é (em parte) a morte da sua cultura-Elite, isso decorre da rápida substituição dessa cultura por uma cultura de massas, que a partir de então será amplamente identificada aos EUA. O dia da conversa entre Säure e Gustav coincide com a descoberta por Gustav do assassinato acidental de Anton Webern, em Viena, por um recruta americano; na seqüência, o comentário de Säure (entre aspas na citação abaixo) esclarece bem a contraposição em que as duas culturas foram então – e desde então inapelavelmente – lançadas:

> Nesta manhã chuvosa, no silêncio, tudo indica que a dialética germânica de Gustav chegou ao fim. Ele acaba de receber a notícia [...] de que Anton Webern morreu. "Morto a tiros, em Maio, pelos americanos. Uma coisa absurda, acidental, para quem acredita em acidentes – um cozinheiro de rancho da Carolina do Norte, um desses soldados recrutados na última hora [...] Você imagina o mito que isso não vai virar daqui a mil anos? Os jovens bárbaros vindo para assassinar o Último Europeu, que ocupava a extremidade de um processo iniciado por Bach [...]" (PYNCHON, 1998, 455)

Toda essa discussão não soa bastante atual? A nossa sugestão é que, de 1973, Pynchon perspectivizava os modos pelos quais a cultura ocidental passou a ser compreendida, a partir do momento em que a cultura-Elite, de origem européia, foi obrigada a assumir uma postura defensiva, particularmente exacerbada pela irrefreável expansão da cultura de massa. É possível ler tanto a filosofia da arte de Heidegger quanto a (supostamente antagônica) estética de Adorno como reações a esse quadro, tal como "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin, pode ser considerada uma reação com sinais invertidos. Sob esse ângulo, a vocação defensiva de um posicionamento como o de Gustav vem tematizar a decadência relativa da "Grande Arte" em relação ao lugar seguro que ela mantivera até o século XIX. A sensação de decadência – que evidentemente só faz sentido para aqueles que *tomam partido* da cultura-Elite – pode dar lugar à raiva; mais freqüentemente, ela vai se revelar bem mais autoritária do que faria crer a suposta "democratização" promovida, por exemplo, pelo sistema dodecafônico, que só faz sentido para uma mínima parcela do público não-especializado (aquele que não se inclui entre os musicólogos, filósofos da arte, artistas e teóricos afins, ou seja: que não se inclui entre aqueles cuja prática e treinamento profissional *a priori* os sensibilizam para a experimentação estética). Em contradição com a defesa de uma democratização cujo sentido pleno pode ser percebido apenas por uma pequena casta de iniciados, a democratização real representada pela possibilidade de freqüentação do teatro por pessoas de qualquer formação e origem social é vista por Gustav com desprezo – e a "possibilidade de acesso", uma novidade da passagem do século XIX para o XX, é tomada como "afluxo indiscriminado":

> "O que é que você tem contra *Rossini*?" grita Säure, acendendo o baseado. "*Hein?*"
>
> "Eca", exclama Gustav, "eca, eca, Rossini", e pronto, começa tudo outra vez, "seu dinossauro. Por que é que ninguém mais freqüenta as salas de concerto? Acha que é por causa da guerra? Não é nada disso, eu lhe explico, meu velho – é porque as salas de concerto estão cheias de gente como você! Cochilando, peidando, sorrindo com cuidado para a dentadura não sair do lugar, pigarreando e escarrando dentro de sacos de papel [...] Vão para os concertos junto com outros patifes de cabelo branco, e é aquele tremendo fundo sonoro de velho com peito chiando, intestino roncando, arrotando, se coçando, chupando, gemendo, a ópera inteira cheio de gente assim, sentada e em pé, cambaleando pelos corredores, dependurados das torrinhas, e sabe o que eles todos estão *ouvindo*, Säure, hein? Estão ouvindo Rossini! Se babando todos com um pot-pourri de melodiazinhas previsíveis, apoiando os cotovelos nos joelhos e resmungando, 'Vamos lá Rossini, vamos tirar essa

> bobajada pretensiosa toda do caminho, a gente quer mais é *melodias bem bonitas*!' É uma coisa tão vergonhosa quanto comer um vidro inteiro de creme de amendoim de uma vez só. E lá vem a saltitante tarantela de *Tancredi*, e aí eles batem com o pé no chão de felicidade, estalam a língua e batucam com a bengala – 'Ah, *isto*, sim!'" (PYNCHON, 1998, 456)

À medida que o quadro de valores estabilizado no século XIX vai sendo carcomido pela mudança na base social que lhe dera sustentação, abre-se uma crise (entre "alta" e "baixa" cultura) que continua sendo sentida. Mas qual é, exatamente, a posição de *O arco-íris da gravidade* em relação a esse quadro – à derrocada do mundo burguês? Pynchon não parece querer ocultar as perdas – o leitor do romance, erudito, tenderá a ter alguma afinidade para com a posição de Gustav –, mas elas são mitigadas pelo anacronismo, pela aura de inadequação dos velhos valores às condições atuais. A argumentação de Gustav chega a se tornar irrelevante: o antigo mundo das salas de concerto simplesmente acabou, e nos parece que é Säure quem entende a nova realidade, sem nostalgia ou preconceito – e sem tampouco qualquer felicidade em particular. Para ele, a realidade é o que é: "as pessoas se sentem *bem* quando ouvem Rossini". Mas esta aceitação não se converte em resignação. Ela melhor se aproxima da interpretação deleuziana do "melhor dos mundos possíveis" de Leibniz:

> quando Leibniz diz que nosso mundo é o melhor dos mundos possíveis, é preciso ver que "o melhor" vem substituir aqui o Bem clássico, e que ele supõe precisamente a falência do Bem. A idéia de Leibniz é que nosso mundo é o melhor, não porque seja regido pelo bem, mas porque está apto a produzir e a receber o novo. (DELEUZE, 1992, 200-1)

Não se trata de pensarmos que o mundo "recebeu o novo" com a popularização da arte, pois isso seria conferir-lhe uma valorização positiva tão perigosamente metafísica quanto a que ordinariamente se confere à "Grande Arte". Trata-se, isso sim, de compreendermos que, no diálogo transcrito, a personagem Säure consegue "receber o novo" ao se dispor a lidar com a situação nos termos que são os dela, e não mediante o cotejo com ideais que lhe são transcendentes. *O arco-íris da gravidade* não sugere nenhuma melhoria advinda da mudança de valores, mas concorda implicitamente com a noção leibniziana-deleuziana da "falência do Bem" – o que é suficiente para perspectivizar a atitude de Gustav como uma forma de *rejeição do mundo* (semelhante à "rejeição religiosa" de que tratou Weber), o que *per se* a torna anacrônica.

Se a “alta cultura” de “1875-1914” consegue projetar linhas de continuidade em relação ao presente, há uma outra marca daquela Europa que o faz com ainda maior nitidez: o colonialismo, que, como é sabido, determinou a formação geopolítica do mundo contemporâneo. Aqui se tem, por excelência, a História do século XX como História Européia: o mundo seria radicalmente diferente, hoje, não fosse o colonialismo europeu. Além do que, o colonialismo foi a contraface da Europa das luzes, sendo projetado, em *O arco-íris da gravidade*, como um campo simultâneo à iconografia e aos valores da “alta cultura”. É assim que, após o massacre dos Herero pelos ocupantes alemães em 1904 (repetindo uma citação já utilizada nesta tese),

> Missionários renanos começaram a trazê-los de volta à Metrópole, aquele zoológico desenxabido, como espécimes de uma raça possivelmente condenada à extinção. Fizeram experiências delicadas com eles: expuseram-nos a catedrais, soirées de Wagner, cuecas Jaeger, na tentativa de fazê-los interessar-se por suas próprias almas. Outros foram levados de volta para a Alemanha como criados, por soldados que foram reprimir o grande levante dos herero em 1904-6. (PYNCHON, 1998, 327)

Não há distinção aparente entre o processo “delicado” de aculturação e a tomada dos sobreviventes como criados; são partes de um mesmo etnocentrismo e de um mesmo racismo. Nos subterrâneos da cultura-Elite, a colonização é tanto marca específica do “1875-1914” que não mais existe, quanto condição imanente à política global tal como ela prossegue sendo praticada. Há dois tipos de colonialismo em *O arco-íris da gravidade*, com suas diferentes formas de impacto. Há o genocídio (e os herero são suas maiores vítimas), e há o que chamaremos de “enquadramento dos espaços abertos”: a conquista e ocupação de terras livres, virgens – não fosse pelo fato de elas serem, desde sempre, habitadas.

A colonização-genocídio dos Herero habita a literatura de Pynchon desde *V.*, que apresenta todo um capítulo ambientado durante o levante de 1904, afinal massacrado pelos alemães. Vem de lá o comentário do narrador sobre o desempenho do General Lothar von Trotha, “[who] is reckoned to have done away with about 60.000 people. This is only 1 per cent of six millions, but still pretty good.” (PYNCHON, 1999, 259) Antecipa-se em *V.* a

matança dos Herero como um embrião do Holocausto; em 1973, eles continuam atuando como exemplo paradigmático, mas agora o genocídio se horizontaliza:

> O pai de Dzaqyp Qulan foi morto no levante de 1916, tentando fugir das tropas de Kuropatkin transpondo a fronteira com a China – estava entre os cerca de 100 fugitivos quirguizes que foram massacrados uma noite junto a um riacho quase seco cuja origem talvez pudesse ser localizada no ponto zero do extremo norte no mundo. Os colonos russos, em pânico, cercaram e mataram os refugiados, todos de pele mais escura, com pás, forcados, rifles velhos, qualquer arma que tivessem à mão. Uma ocorrência comum em Semiretchie na época, mesmo àquela distância da ferrovia. Naquele verão terrível, caçaram-se satros, casaques, quirguizes e dunganos como se fossem animais selvagens. Todos os dias contabilizavam-se as presas. Era uma competição alegre, porém mais do que um jogo. Milhares de nativos inquietos foram mortos. Seus nomes, até mesmo quantos eram, jamais se saberá. A cor da pele, o traje, tornaram-se motivos suficientes para prender, espancar, matar. [...] As nacionalidades não eram felizes? Meio século de domínio russo não trouxera progresso e riqueza?
>
> Pois bem, no momento, sob a atual ordem moscovita, Dzaqyp Qulan é filho de um mártir nacional. O georgiano chegou ao poder, ao poder na Rússia, poder antigo e absoluto, proclamando Sejamos Bons Com As Nacionalidades. Mas mesmo se o adorável tirano faz o que pode, Dzaqyp Qulan por algum motivo permanece tão "nativo" quanto antes, e os russos o auscultam todos os dias para ver se ele está muito ou pouco inquieto. (PYNCHON, 1998, 352-3)

Os fatos seguem o mesmo padrão ainda que o cinismo da sua apropriação política mude ao sabor dos ventos. Da nossa parte, para além do registro da presença da barbárie colonial em *O arco-íris da gravidade*, não sabemos se há mais o que acrescentar. O tema é auto-evidente no romance. A língua de Pynchon – irônica, satírica, ácida, sarcástica, e também humorística – só faz amplificar a contundência do horror, pela não-disposição de um lugar seguro sobre o qual possamos nos apoiar: o distanciamento meramente crítico não deixa de implicar, afinal, nalgum distanciamento, e Pynchon procurará fazer com que a condenação do horror não traga conforto. O distanciamento é uma condição de possibilidade da *performance* crítica, mas deve ser produzido apenas para fomentar a criticidade, pois, se o distanciamento se aprofunda, o leitor facilmente se subtrai à posição de agente. Em Pynchon há pouco lugar para a sutileza, e a explicitação da condenação ao massacre é paralela à sugestão do envolvimento de todos os "eleitos" do sistema-mundo (de todos *nós*) no jogo dos "eleitos". Nessa oscilação nada sutil entre um pólo e outro, a mitigação do distanciamento pode ser aproximada, porém, de um enunciado bem mais suavemente irônico, como o do narrador de *O coração das trevas*: "The conquest of the

earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much." (CONRAD, 1994,10) Entre o ajuizamento do autor contemporâneo ao colonialismo e aquele de Pynchon, 71 anos mais tarde, não há distinção notável – e a barbárie assume em ambos os casos o seu horror pleno. Pois não é assim? Sutilmente, em Conrad, e literalmente, em Pynchon,

> A colônia é a latrina da alma européia, onde o sujeito pode baixar as calçar e relaxar, gozando o cheiro de sua própria merda. Onde ele pode agarrar sua presa esguia rugindo com todas as forças sempre que lhe der na veneta, e beber-lhe o sangue com prazer incontido. Não é? Onde ele pode chafurdar, em pleno cio, e entregar-se a uma maciez, uma escuridão receptiva de braços e pernas, cabelos tão encarapinhados quanto os pêlos da sua própria genitália proibida. Onde a papoula, o cânhamo e a coca crescem luxuriantes, verdejantes, e não com as cores e o estilo da morte, como a cravagem e o agárico, as pragas e fungos nativos da Europa. A Europa cristã sempre foi morte, Karl [Marx], morte e repressão. Lá fora, nas colônias, pode-se viver a vida, dedicar-se à vida e à sensualidade em todas suas formas, sem prejudicar em nada a Metrópole, nada que suje aquelas catedrais, estátuas de mármore branco, pensamentos nobres... As notícias nunca chegam lá. Os silêncios aqui são tão amplos que absorvem todos os comportamentos, por mais sujos e animalescos que sejam... (PYNCHON, 1998, 329-30)

Há uma outra forma de colonialismo em *O arco-íris da gravidade*, que concerne não à conquista de regiões distantes por potências estrangeiras, e sim à ocupação do próprio território nacional pelo poder local, i.e.: da extensão do poder central a territórios que, ainda que pertencentes formalmente aos Estados nacionais, eram autônomos em relação a eles. Voltemos ao diálogo entre Slothrop e o argentino Squalidozzi, já analisado no capítulo anterior: a perspectiva romanesca iguala a empresa colonizadora operada internamente pelos dois países, ao trabalharem para homogeneizar seus territórios gigantescos. Mesmo que executada por nações não-européias, o empreendimento é essencialmente europeu, revelando a semelhança entre EUA e Argentina (em itálicos, a seqüência corresponde a um suposto pensamento do argentino dirigido ao americano):

> *Nós, de todos os precipitados formados no alambique doloroso e turvo da Europa, nós somos o mais ralo, o mais perigoso, o mais prático para aplicações profanas... Tentamos exterminar nossos índios, tal como vocês: queríamos a versão branca e fachada da realidade que obtemos – mas mesmo nos labirintos mais fumacentos, na densidade mais*

> *compacta de sacada ou pátio e portão ao meio-dia, a terra nunca nos deixou esquecer...* (PYNCHON, 1998, 275)

A Argentina queria ser uma nova Europa, exterminando os nativos para expandir a velha civilização pelo novo território. Porém, fora do circuito fechado das cidades, as paisagens vastas e abertas funcionam como um limite ao trabalho civilizatório: indomada, ela é fonte de medo.

O medo é o problema, e não os habitantes nativos. As cidades são compreensíveis; os grandes espaços, não. As cidades são o território da linguagem formal, é a presença de um entorno permanentemente visível e protetor – enquanto a vastidão, kantianamente sublime, impõe temor e respeito. A cidade codifica e hierarquiza as relações, os hábitos e os padrões de conduta, tornando legíveis as pessoas e coisas que surjem à nossa frente – enquanto as populações dos espaços abertos seguem modos de vida autônomos.

Essas dicotomias conferem legibilidade interpretativa ao poder que *O arco-íris da gravidade* confere à paisagem aberta em sua imanência, em sua intensidade: poder enorme, invencível, que impelirá no centro a ânsia por subjugá-lo. Acompanhemos o que ocorre na Ásia Central com a equipe de Tchitcherine. No governo de Stalin, ele é enviado ao Quirguistão numa tarefa insólita: "Ele estava ali para dar àquela gente tribal, naquele fim de mundo, um alfabeto: entre eles só havia fala, gestos, toques, nem mesmo uma escrita arábica para substituir." (PYNCHON, 1998, 351) A vocação política da tarefa fala por si mesma: como poderia o Estado prevalecer sem impor a sua burocracia, o seu ensino formal, a sua legislação, que somente poderiam funcionar através da língua oficial? Trata-se da passagem violenta de uma cultura "quase-natural" para o seu enquadramento, a sua codificação, o seu congelamento pela cultura oficial. Diante de um duelo de cantadores (que aparece como uma prática cultural oral muito semelhante ao repentismo ou aos duelos de violeiros do Brasil), "Tchitcherine se dá conta, de repente, de que breve alguém vai vir aqui para anotar um desses desafios no Novo Alfabeto Túrquico que ele ajudou a criar... e que é assim que esta tradição vai desaparecer" (PYNCHON, 1998, 370). *Mutatis mutandis*, o processo é semelhante ao que fizeram as potências coloniais agindo em territórios estrangeiros, tais como "Os ingleses [que] tiveram de historicizar o passado indiano, para ter acesso a ele e fazê-lo funcionar." (HARDT e NEGRI, 2003, 143)

O elemento que conseguirá resistir à violência civilizatória é o espaço aberto, hostil enquanto não-urbanizado, misterioso e desafiador. Tendo ouvido falar do seu esplendor, Tchitcherine buscará a experiência da visão do "Lume Quirguiz", um espetáculo de luz a emanar de um ponto incrivelmente distante, perdido em meio ao território infinito da Ásia Central. Ele conseguirá ver o "Lume Quirguiz", mas a visão em nada o marcará, pois ele não estava preparado para absorvê-la: isso implicaria despir-se da couraça de significado que bloqueia a imersão do homem civilizado na imanência da força natural, entendida como alteridade absoluta. Tchitcherine o verá, e decerto o achará belo, mas não se deixará tocar por ele.

Bem diferente é a experiência de Galina, sua companheira de trabalho. De algum modo ela se deixa afetar, ainda que o efeito da paisagem seja o da perturbação, e não o da transformação interativa:

> Aqui Galina virou uma perita em silêncios. Os grandes silêncios de Sete Rios ainda não foram alfabetizados, e talvez jamais o sejam. [...] São silêncios que o NAT não consegue preencher, não consegue liquidar, imensos e assustadores como os elementos naturais neste canto de urso – em escala proporcional a uma Terra maior, um planeta mais selvagem, mais distante do sol... Os ventos, as neves e as ondas de calor da cidade que Galina conheceu na infância não eram jamais tão imensos, tão impiedosos. [...] Como seria agora voltar, voltar para a cidade? Muitas vezes ela sonha com um delicado modelo de papelão, uma cidade de urbanista, perfeitamente detalhada, tão pequena que as solas das botas de Galina poderiam esmagar um bairro inteiro com uma pisada – ao mesmo tempo, ela também mora lá, dentro daquela cidade minúscula, aguardando o aniquilamento, os golpes que vêm do céu, céu que a espera tensiona terrivelmente, incapaz de dizer o que é que se aproxima cada vez mais, sabendo – terrível demais para dizer – que é ela mesmo, seu eu gigantesco de Ásia Central, é essa a Coisa Sem Nome que ela teme... (PYNCHON, 1998, 353-4)

Os grandes espaços são intoleráveis, ameaçadores, porque são os limites corpóreos da realidade domesticada. O Estado procurará então impor à alteridade a sua lógica, o seu *modus operandi*, numa linha que segue a narrativa da História Argentina por Squalidozzi:

> "Nos tempos dos gaúchos, meu país era uma folha de papel em branco. Os pampas se estendiam até onde se alcançava a imaginação dos homens, inesgotáveis, livres de cercas. Até onde um gaúcho conseguisse chegar em seu cavalo, aquela terra lhe pertencia. Mas Buenos Aires queria ter hegemonia sobre as províncias. Todas as neuroses ligadas à propriedade foram ganhando força, e começaram a infectar o interior. Surgiram cercas, e o gaúcho ficou menos livre. É a nossa tragédia nacional. Nossa obsessão é construir labirintos onde antes só havia campo aberto e céu. Traçar desenhos cada vez mais complexos no papel em branco. Não suportamos aquela *amplidão aberta*: ela nos enche de terror. Veja Borges.

> Veja os subúrbios de Buenos Aires. [...] Sob as ruas da cidade [...] o coração argentino, em sua perversidade e culpa, anseia pela volta àquela serenidade primeva de página virgem... aquela unidade anárquica de pampa de céu...” (PYNCHON, 1998, 275)

Em *O arco-íris da gravidade*, o tempo pré-moderno é um tempo pré-europeu, e é, por excelência, o tempo afim às paisagens que a Europa e seus rebentos se esforçarão para dominar – atuando no romance como remissão (entre nostálgica e idealizada) a uma idéia de passado que atua como paradigma ético-utópico alternativo, mesmo que irremediavelmente perdido como fermento para a ação concreta no presente. Não deixa de ser novamente notável a contemporaneidade de Pynchon e do movimento *hippie*, cujos ideais ele dificilmente subscreveria (por serem ingênuos), apesar dos seus sentimentos semelhantes de perda (e da sua idealização) da natureza, e das suas projeções do retorno à natureza como alternativa utópica (factível para os *hippies*, e apenas ideal para o romancista) à atualidade disponível.

Diferentemente de “1875-1914”, 1945 não é uma linha no tempo, mas uma data-corte. O ano de 1945 é um fim evidente: o continente está em ruínas, a paisagem está devastada, as populações estão arrasadas: são populações de sobreviventes. O sistema-mundo de “1875-1914” está em processo de substituição, quase instantânea, pelo sistema-mundo americano:

> As nacionalidades estão em movimento. É uma grande correnteza sem fronteiras a fluir. Volksdeutsch vindos do outro lado do Oder, expulsos pelos poloneses e seguindo em direção ao acampamento de Rostock, poloneses fugindo do regime de Lublin, outros voltando para suas casas, os olhos de uns e de outros, quando se encontram, ocultos sob as saliências dos malares, olhos muito mais velhos do que aquilo que os forçou a se deslocar, estonianos, letões, lituanos voltando para o norte, toda a sua lã de inverno enrolada em fardos escuros, sapatos em frangalhos, as canções são difíceis demais para cantar, não há sentido em conversar, gente dos Sudetos e da Prússia Oriental indo e vindo de Berlim e dos campos de deslocados de guerra de Mecklemburg, tchecos e eslovacos, croatas e sérvios, toscos e gheghes, macedônios, magiares, valáquios, circassianos, espanhóis, búlgaros mexidos no caldeirão do Império e transbordando, colidindo, cortando as distâncias, deslizando, apáticos, indiferentes a todo ímpeto que não o mais profundo [...] ex-prisioneiros de guerra casaques marchando para o leste, ex-combatentes da Wehrmacht oriundos de outras partes da velha Alemanha, tão estrangeiros na Prússia quanto qualquer cigano [...] e as populações se deslocam, atravessando o campo aberto, uns mancando, outros marchando, arrastando-se, sendo carregados, levando consigo os detritos de uma ordem, uma ordem européia e burguesa que, eles ainda não sabem, foi destruída para sempre. (PYNCHON, 1998, 566-8).

É na confrontação entre a extinção da ordem européia e o nascimento da ordem americana que a construção da História Moderna em *O arco-íris da gravidade* revela um de seus aspectos mais característicos: ela é uma tradução recíproca das culturas européia e americana através das lentes de uma e de outra. A "Europa" de *O arco-íris da gravidade* é apresentada por olhos americanos: caso contrário – fosse a Europa vista por olhos europeizados – ela não seria um mundo passado, e talvez o romance corroborasse a permanência que a episteme cultural de "1875-1914" continua a manifestar em estratos culturais de formação mais tipicamente européia. Por outro lado – e ao mesmo tempo – os EUA são desconstruídos por um olhar "europeu": dono de uma cultura massificada, puritana, arrogante, isolada, autocentrada, juvenil e inculta, os EUA despontam como o inverso da "alta cultura" de "1875-1914". O que ocorre em 1945 não é, portanto, apenas uma substituição na liderança do sistema-mundo. Dá-se, então, uma mudança de ampla envergadura, correspondente à passagem de um padrão cultural hegemônico a um outro, radicalmente diferente – e mesmo antagônico:

> A matriz da visão-do-mundo que presidiu ao curso dos tempos modernos – a Europa ocidental e central – conheceu no século XX uma notável redução do seu poder sobre o globo. Essa diminuição se fez acompanhar de uma intensa metamorfose interior. A profundidade da crise contemporânea das estruturas tradicionais européias só tem paralelo na mutação que sucedeu ao desaparecimento do Império romano, ou na complexa e conflitiva metamorfose quinhentista. (MERQUIOR, 1969, 288)

A furiosa reação européia – e a sua aceitação majoritária entre a intelectualidade ocidental – foi assunto deste item, mas o comportamento de Pynchon será diferente. Na dobra entre as duas culturas, que se dá na dobra entre duas epistemes distintas, sem fazer a opção por uma ou outra *O arco-íris da gravidade* vive com intensidade a tensão antecipada pelo sexto parágrafo de *Humano, demasiado humano*, em que Nietzsche, entre sóbrio e cauteloso, faz um alerta ao "espírito livre":

> "Você deve aprender a perceber o que há de perspectivista em cada valoração – o deslocamento, a distorção e a aparente teleologia dos horizontes, e tudo o que se relaciona à perspectiva; também o quê de estupidez que há nas oposições de valores e a perda intelectual com que se paga todo pró e todo contra. Você deve apreender a injustiça

> *necessária* de todo pró e todo contra, a injustiça como indissociável da vida, a própria vida como *condicionada* pela perspectiva e sua injustiça." (NIETZSCHE, 2005, 12-3)

Para Nietzsche a injustiça é, *per se*, um fato inerente aos sistemas de valores, e qualquer *defesa* de valores fará exacerbá-la; pior do que isso, fará erguer distinções e limites inexistentes de fato, construindo hierarquias que podem se auto-sustentar indefinidamente. Como que ecoando o pensamento nietzschiano, *O arco-íris da gravidade* se detém diante da tomada de partido. Neste romance tão ousado estilisticamente, tão consciente-de-si como experimento narrativo quanto o *Ulisses*, as aparições do *King Kong*, de Mickey Rooney, de uma canção de Shirley Temple ou de personagens de quadrinhos parecem emoldurar um patrimônio afetivo sincero e, o que é mais importante, formativo: o narrador de Pynchon parece ter com esses produtos culturais uma relação idêntica à que têm com o *Tancredi* as platéias de Rossini, conforme descritas por Säure. Dando continuidade ao que dissera na citação disposta mais acima, Merquior qualifica assim a atitude reativa – o "pensamento negativo" – dos filósofos de Frankfurt quando à nova condição do pensamento e da arte européias:

> O "pensamento negativo" projeta o desgosto causado pelo sinistro intervalo nazista sobre o século inteiro, e sobre o pós-guerra em particular. [...] Nessa atitude, porém, os frankfurtianos *refletem, mais do que assumem*, a situação do intelectual europeu da primeira metade do século, traumatizado pelo ocaso político da Europa, pelo desaparecimento de quadros culturais tradicionais, e pela intensificação da caça coletiva aos objetivos rasteiros da sociedade de massa. O intelectual europeu "vielle école" é o protagonista número um da crise da cultura moderna. Com freqüência, ele a vive passivamente, denunciando-a, muitas vezes, pelo conteúdo da sua obra – mas sem conseguir superá-la na estrutura do seu pensamento e na sua tonalidade ético-política. (302-3)

É Gustav quem aparece aqui transfigurado, e o seu debate com Säure já deixara claras as perdas decorrentes de qualquer tomada de posição taxativa. Pois a Europa de "1875-1914" simplesmente morre em 1945, nada mais do que isso. O evento tem dimensões gigantescas, mas na condição de evento simplesmente é o que é: a tragicidade do seu acontecimento na primeira metade do século (o modo como ocorreu) não pode se entrelaçar à apreciação das suas conseqüências para a cultura posterior – não pode derivar uma interpretação trágica da cultura.

Quando Slothrop chega a Nordhausen para investigar a Mittelwerke, em apenas dois parágrafos o narrador perfaz o lapso transcorrido entre o tempo mítico de uma Europa imaginária e o "ano zero" do imediato pós-guerra. No primeiro parágrafo abaixo, temos inicialmente "a vision in the novel of what Europe had been like before the dawn of modern history, as it had appeared to the invading Vikings. It was an open, fertile and virgin wilderness" (SCHWARZBACH, 1978, 61), terra de um povoamento ainda em comunhão com a paz original: uma arquitetura e uma ocupação "em harmonia com". A atualidade, entretanto, é mais forte, e quase tão logo o idílio é sugerido, aos poucos vamos aterrisando no completo caos:

> Manhã em Nordhausen: o prado é uma salada verde, salpicada de gotas de chuva. Tudo está fresco e lavado. Os montes Harz acorcundam-se em torno, enconstas escuras barbadas até os cumes com espruces, pinheiros e lariços. Casas de cumeeiras altas, lençóis d'água refletindo o céu, ruas enlameadas, soldados americanos e russos entrando e saindo aos borbotões das tavernas e reembolsáveis improvisados, cada um com uma arma no cinto. Prados e trechos desmatados das encostas inundam-se de luz mosqueada enquanto o vento espalha as nuvens de chuva pela Turíngia. Castelos, empoleirados no alto dos morros, entram e saem de nuvens esfarrapadas. [...]
>
> Slothrop vai parar num trecho destelhado da cidade. Velhos de preto zanzam como morcegos entre as paredes. Aqui as lojas e residências já foram saqueadas há muito tempo pelos trabalhadores escravos liberados do campo de concentração de Dora. (PYNCHON, 1998, 301-2)

Este item acaba aqui: pois não é infidelidade alguma para com *O arco-íris da gravidade* que a última palavra da última citação incorporada ao tema "Europa", a remeter em especial à Europa de "1875-1914", seja, como para tantos efeitos de fato foi, o nome de um campo de concentração: Dora.

2.1.3.2 EUA

Oh the history books tell it/ They tell it so well
The cavalries charged/ The Indians fell
The cavalries charged/ The Indians died
Oh the country was young/ With God on its side.
Bob Dylan

Em 1973, uma diferença violenta marcava a compreensão que até então se fizera do papel histórico desempenhado pelos EUA nos dois séculos precedentes, em contraposição

àquilo que os europeus, mas principalmente os próprios americanos haviam até então pensado sobre si mesmos. Já se consolidara a visão hoje hegemônica dos EUA como novo império, visão que, entretanto, não condizia com o *status* que lhe fora creditado após a sua atuação positiva durante a Segunda Guerra Mundial (imagem que na nossa avaliação não deve ser vista com ironia), e muito menos com o conceito-de-si que se consolidara no país a partir da proclamação de independência. Entre os anos 70 do século XVIII e os anos 70 do século XX, a crença dos americanos no seu próprio destino histórico aparentemente se modificou menos do que viria a se modificar a partir do marco simbólico da Guerra do Vietnã, que lhes impôs a escolha entre a autocrítica e o ufanismo inconseqüente. Este conflito foi particularmente dramático nos anos que coincidem com a escritura de *O arco-íris da gravidade*, e aparecerá na obra de inúmeras maneiras – Shawn Smith chegará mesmo a sugerir (ou "descobrir") que o próprio narrador do romance é um veterano do Vietnã[2]. Para produzirmos uma aproximação mais vívida da auto-imagem americana, que evidentemente não pode apagar a nossa posição geográfica e historicamente distanciada, resgataremos inicialmente o ambiente conflituoso da década de 1960 pela comparação entre as assertivas seguintes, dos "Federalistas" Paine, Hamilton e Jefferson, e do já então ex-presidente Lyndon Johnson.

Ainda antes de 1776, Thomas Paine proclamara que:

> A causa da América é, em grande parte, a causa de toda a humanidade. (PAINE, 1973, 49)

> teremos toda oportunidade e todo encorajamento perante nós para formar a Constituição mais nobre e pura da face da terra. Podemos recomeçar o mundo. Nunca se verificou uma situação semelhante desde os tempos de Noé. (PAINE, 1973, 88)

Este universalismo será ecoado na introdução de *O Federalista*, de Alexander Hamilton: "Estava reservado à América resolver esta importante questão: *Se os homens são*

---

[2] Para tanto, Smith aponta a passagem na qual "the metahistorical perspective of the novel clarifies: [citando Pynchon] 'Between two station-marks, yellow crayon through the years of grease and passage, 1966 and 1971, I tasted my first blood. Do you want to put this part in?' The two 'station marks' that the narrator mentions bracket the years in which the Johnson administration committed fully to a long-term presence in South Vietnam (1966) to the publication of the so-called Pentagon Papers, which revealed the extent to which several administrations had misrepresented the U.S.'s Vietnam policy and prosecution of the war (1971)." (SMITH, 2005, 59-60) De onde se segue a sua interpretação, que nos parece plausível: "Clearly, *GR* is its *narrator's* attempts to draw parallels, and establish a line of continuity, between World War II and the Vietnam War." (SMITH, 2005, 60).

capazes de se dar a si mesmos um bom governo por própria reflexão e escolha." (HAMILTON, 1973, 93). Por fim, já em 1790, vemos inabalável a autoconfiança de Thomas Jefferson: É realmente um pensamento encorajador que, enquanto estamos assegurando os direitos de nós mesmos e de nossa posteridade, estamos apontando o caminho para as nações em luta que desejam, como nós, emergir também de suas tiranias. (JEFFERSON, 1973, 29)

Duas considerações emergem nesse ponto. Em primeiro lugar, as citações apontam o caráter de "longa duração" do universalismo político americano, em sua novidade e diferença históricas que, em 1776, transformaram os EUA e a sua Constituição num modelo alternativo de fato às monarquias européias, já em processo de erosão. O sucesso econômico e a comparativamente maior democratização do país (que ao longo do século XIX foi o berço da democracia de massas, em contraste com a reação autodefensiva do sistema nobiliário na Europa) fizeram desse universalismo a fonte de legitimação de uma ação internacional que perderia, passados dois séculos, a sua credibilidade moral. Todavia, em segundo lugar – mas não com menor importância – está a sinceridade com que os EUA compreendem a si mesmos como uma espécie de encarnação terrena da Liberdade e da Justiça divinas. Parece ter-se originado na fundação do país a convicção que têm os americanos na própria missão, já tematizada numa citação disposta no capítulo 1 (quando Slothrop, "pela primeira vez, ele ouve a voz da América tal como a ouvem os que não são americanos. Mais tarde ele se lembrará que o que mais o surpreendeu foi o fanatismo, a confiança não na força mas na *certeza moral* de estar agindo certo..."). Não fosse essa enorme autoconfiança, o recente – em 1973 – imperialismo norte-americano não teria tanto apoio interno: é preciso ter em mente a seriedade com que contingentes expressivos da população americana acreditam piamente no Estado que os representa. Em razão dessa

convicção desmedida, e por mais que nos seja difícil fazê-lo, propomos que levemos a sério e acreditemos "ao pé-da-letra" na seguinte declaração de Jonhson, que é parte de um retrospecto dos fracassos da sua administração em lidar com o conflito no Vietnã, feita durante uma entrevista em julho de 1976. É preciso dar crédito às suas declarações, para que possamos compreender a aceitação que o seu modo de pensamento recebe em seu país; propomos, ademais, que a citação seja lida como perfeitamente idêntica às presunções dos Federalistas, a diferença sendo projetada apenas pela ambiência distinta provocada pelos acontecimentos da história recente:

> "As for your criticism of our pacification, you are right that war is devastating. But we were doing everything we could to limit that. We rebuilt as we went along. […] Hospitals, schools, technology. We wanted to modernize Vietnam society. […] The promise of America has always been freedom from narrow boundaries. The frontier. The future. […] Sure, the Vietnamese will never be the same again, but they've had whole new world opened to them. More choices. Freedom from superstition. The freedom of alternative lives. […] We *will* get those things there. As soon as this conflict is peaceably settled. America will do it. You'll see. We've got in our history a tradition of benevolence. It will show up here too." (KEARNS, 1998, 179-80)

Em 1973, esta vocação internacionalista para o Bem já falira há muito. A Guerra do Vietnã arruinou a legitimação moral da política externa dos EUA – em contraste com a Segunda Guerra, quando o Bem e a Justiça foram corretamente associados à participação americana no conflito –, mitigando a diferença entre os EUA e os regimes mais hediondos da história anterior – da história "européia" –, inclusive (e mais uma vez) o nazismo. Para que a afirmação não pareça exagerada, lançaremos mão de outro exercício de comparativismo historiográfico, agora para perspectivar o conceito-de-si americano em 1945 (que certamente não era absoluto, mas provavelmente hegemônico ou, no mínimo, de amplo respaldo popular) e o abalo que ele veio a sofrer, nos anos 60, pelo impacto das reportagens sobre a Guerra do Vietnã. Como a história é bem conhecida, o objetivo pontual estará em conferir um solo social concreto à aproximação então produzida por um Pynchon, um Barth, um Russell, um Dylan, um Mailer, entre os EUA de Johnson e Nixon e a Alemanha de Hitler, aproximação que perpassará todo *O arco-íris da gravidade*. O que está

disposto a seguir são duas reportagens de guerra: a primeira delas é o texto escrito pelos editores da *Life Magazine* para acompanhar a foto de três *marines* americanos mortos numa praia do Pacífico em 1943; a segunda, excertos dos depoimentos de Michael Bernhardt e Michael Terry, soldados que participaram do massacre de My Lai em março de 1968.

Da visão dos corpos dos três *marines* mortos pelos japoneses, os editores da "Life" constroem esta elipse:

> There is something lying on this beach that the camera doesn't show.
>
> It doesn't show a green meadow stretching from a whitewashed barn to the brook that bubbles through an American valley. And it doesn't show an elderly man climbing up a ladder in a ripe American orchard; or a stout, gray-haired woman pulling out of the oven an American apple pie; or a red setter asleep on the sunny porch dreaming of American birds.
>
> […]
>
> No, the camera doesn't show America, not any part of America, not even her mighty hills and rivers, not even the great gray cities. […]
>
> And yet here on the beach is America, […] three fragments of that life we call American life: three units of freedom.
>
> So that it is not just these boys who have fallen here, it is freedom that has fallen. […]
>
> America is the symbol of freedom. […]
>
> It is the symbol of freedom all over the earth. […]
>
> Freedom is a free man. It is a package. But it is God's package. […]
>
> And this is to say that when freedom falls, as it has here on the beach at Buna, it is our task to cause it to rise again […] in the mighty symbol, America, the beacon for all men, which is ours to have, to hold, and to increase. (STROCK, 1995, 642-3)

Diante desse texto, acreditamo-nos autorizados a pensar que as idéias de 1776, conforme internalizadas pelos cidadãos norte-americanos, não haviam sofrido qualquer abalo majoritário pelo menos até 1943, ano da reportagem da *Life*. Prossegue a idealização da terra americana, livre e pura – que "a Providência dotou", nos dizeres de John Jay, "com predileção particular, de prodigiosa variedade de terrenos e produções; deu-lhe rios inumeráveis para prazer e utilidade de seus habitantes[...]", etc. (JAY, 1973, 96) –, imagem que em 1943 pressupõe o esquecimento do massacre dos seus ocupantes originais, os índios, e que é apropriada para dar prosseguimento à Liberdade como missão, mesmo após a apropriação pelos americanos de metade do território mexicano, da guerra (apenas economicamente motivada) contra a Espanha, e da expansão colonialista sobre Cuba e Porto Rico. Tudo isso já havia ocorrido bem antes da Segunda Guerra Mundial, mas, apesar

disso e da fratura racial que historicamente divide a sociedade americana, até 1945, e daí até as crises dos anos 60, permanecerá de certo modo preservado (ainda que não necessariamente intocada) algo da expectativa americana quanto à "missão" historicamente reservada ao país. Sobre tal pano de fundo, compreende-se o impacto das reportagens seguintes, publicadas em 1969. Consta inicialmente o depoimento de Michael Bernhardt; separado por uma linha em branco, ele é confirmado pela fala de Michael Terry:

> "The whole thing was so deliberate. It was point-blank murder and I was standing there watching it." […]
>
> "I walked up and saw these guys doing strange things. They were doing it three ways. One: They were setting fire to the hootches and huts and waiting for people to come out and then shooting them up. Two: They were going into the hootches and shooting them up. Three: They were gathering people in groups and shooting them.
>
> "As I walked in, you could see piles of people all through the village […] all over." (HERSH, 1998, 18)
>
> "They had them in a group standing over a ditch – just like a Nazi-type thing […] One officer ordered a kid to machine-gun everybody down, but the kid just couldn't do it. He threw the machine gun down and the officer picked it up […]"
>
> […] "A lot of guys feel that they (the South Vietnamese civilians) aren't human beings; we just treated them like animals." (HERSH, 1998, 21)

A comparação com o nazismo aparece – na primeira linha do depoimento de Terry – pela voz de um militar presente ao massacre, e não é fruto, portanto, de alguma opinião interessada. Não é resultado de uma leitura distanciada dos fatos, e sim de uma interpretação que visa resgatar analogicamente a particularidade e a intensidade da experiência vivida mediante a comparação com um fato histórico conhecido. Em *O arco-íris da gravidade*, Pynchon fará desta comparação espontânea um *topos* complexo. Ao caracterizar o novo centro do sistema-mundo como um Estado nazificado, Pynchon assume para si certa leitura corrente da política internacional contemporânea, colocando a sangue frio uma denúncia crua da atualidade americana, pontualmente direcionada para o próprio público americano – pois o livro não termina com a queda do foguete 00000, lançado da Europa em 1945, sobre um teatro de Los Angeles por volta de 1970, teatro cujo proprietário é uma sátira indisfarçada a Richard Nixon? Um EUA nazista, já evocado por um participante do massacre de My Lai, é uma imagem pregnante no romance de 1973, em que

o militarismo genocida no exterior aparece em conjunto com a homogeneização dos modos de vida e a padronização das consciências (pelo sistema-*They*) no cenário doméstico:

> In *Gravity's rainbow*, Pynchon echoes an escalating countercultural critique of the Establishment's repression at home and murderous imperialism abroad. That work reveals the pragmatist's idealist tradition as a European "death-structure" identified with Nazi imperialism and "planned society" – a formulation that Pynchon clearly connects with America's Cold War rhetoric and war economy in the Vietnam era. (BAKER, 2003, 99)

Toda a nossa sugestão, então, é a de que a necessidade da crítica comparativa entre os EUA da Guerra do Vietnã – o fato de que ela tivesse que ser feita com tamanha virulência – resultava da idealização reificada, naquele país, do lugar moral por ele ocupado no sistema-mundo moderno. Tendo os EUA dado prosseguimento às práticas que despertaram nos anos 60 a comparação com o nazismo, hoje, quarenta anos mais tarde, não nos é mais necessário compará-los a nada – e desde os anos 60 está dispensada como meramente ilustrativa (e não esclarecedora, como em 1973) a comparação dos EUA com "impérios" anteriores. Mas tal não era ainda formalmente o caso na América de *O arco-íris da gravidade*, quando uma leitura dos EUA como potência imperialista estava em processo de consagração, motivada com urgência pelo conflito no sudeste asiático. É assim que a citação de Baker, transcrita logo acima, se mostra adequada para a interpretação da passagem seguinte, em que o major Weissmann, às vésperas do sacrifício ritual de Gottfried dentro do 00000, declama para o amante a sua interpretação mítica da História Contemporânea:

> "A América era mesmo a beira do Mundo. Uma mensagem para a Europa, do tamanho de um continente, inescapável. A Europa havia encontrado o lugar para o seu Reino da Morte, aquela Morte especial inventada pelo Ocidente. Os selvagens tinham suas regiões desérticas, Kalaharis, lagos tão enevoados que era impossível divisar a outra margem. Mas a Europa mergulhara mais fundo – na obsessão, no vício, afastando-se de todas as inocências selvagens. A América era uma dádiva das potências invisíveis, uma maneira de retornar. Mas a Europa recusou-a. Não foi o Pecado Original da Europa – o nome mais recente para designá-lo é Análise Moderna – porém acontece que o Pecado Subseqüente é mais difícil de expiar.
>
> "Na África, na Ásia, na Ameríndia, na Oceania, a Europa veio e instaurou sua ordem de Análise e Morte. O que não lhe servia para nada ela matou ou alterou. Com o tempo, as colônias da morte tornaram-se fortes o bastante para desprender-se. Porém o impulso imperial, a missão de propagar a morte, a estrutura, permaneceu. Agora estamos na última fase. A Morte Americana veio para ocupar a Europa. Ela aprendeu as táticas de

> império com sua antiga metrópole. Mas agora só nos resta a estrutura, nenhuma das grandes plumas multicoloridas, nenhum detalhe em ouro, nenhum desfile épico sobre mares alcalinos. Os selvagens de outros continentes, corrompidos porém ainda resistindo em nome da vida, prosseguem apesar de tudo... enquanto a Morte e a Europa estão mais separadas do que nunca, seu amor ainda não foi consumado. A Morte apenas reina aqui. Ela jamais, por amor, *fundiu-se...*" (PYNCHON, 1998, p. 746).

Neste ponto a frase se interrompe: a Morte tomou a dianteira, passou a dominar e a comandar hierarquicamente, e portanto nunca "fundiu-se" com a Europa, há tempos inferiorizada numa relação desigual. A estrutura do mito está montada: uma origem localizada no tempo, remetendo à sua fundação num passado remoto, porém, conhecido, quando se dá tanto o desequilíbrio trágico quanto a formulação dos termos em que se dará a futura redenção; a situação presente, em que a promessa de redenção é comprometida por forças que prolongam, de maneira nova, o desequilíbrio ancestral; por fim, a reatualização daquela promessa no tempo presente, ainda que a sua efetivação pareça impossível. No mito de Weissmann os três momentos são: 1) a criação da Morte Européia, com a qual a Europa deveria unificar-se numa plenitude que todavia nunca ocorreu, pois os europeus verticalizaram e aprofundaram a "estrutura" da Morte ao disseminar a sua materialidade (o morticínio), sem entretanto jamais ascender ao seu "espírito" (a Europa permanece apartada da Morte, e não transcende a si mesma Nela); 2) assim, no tempo presente o que resta é a estrutura da Morte, mera sombra da plenitude prometida (mais pobre ainda do que fora no passado, quando pelo menos estivera revestida de algum *glamour* épico) e que, despida da sua metafísica original, é facilmente domesticada pelos antigos aprendizes – que agora sabem aplicá-la, mas nada além disso; 3) finalmente, a "Canaã" de Weissmann, a sua "Terra Prometida": a concretização da união perfeita ("por amor", fundir-se com a Morte). Essa terceira instância terá um caráter exclusivamente pessoal, pois levará ao assassinato ritual de Gottfried para promover a união definitiva, o matrimônio entre Weissmann-Europa e a Morte, sua eterna noiva. As duas primeiras, porém, podem ser lidas sob uma ótica contemporânea e genericamente historiográfica, como uma ficcionalização do momento em que a estrutura-império é passada da Europa para os EUA: desaparecem o heroísmo das aventuras e a sedução do exotismo (de um Tarzan ou de um Dr. Livingstone), sobrando apenas a estrutura genocida. Dá-se um aprofundamento ainda maior da Morte européia e, se alguma contra-força subsiste, ela está nas colônias que "tornaram-se fortes o

bastante para desprender-se", mas apenas para "resisti[r] em nome da vida, prossegu[ir] apesar de tudo..." – pouca esperança de mudança lhes parece restar (pouca esperança parece restar ao Terceiro Mundo em guerra nos anos 60 e 70).

Por mais que a fala do personagem de Pynchon pareça delirante, uma exposição bastante áspera do sistema-mundo tal como ele aparecia em 1973 pode ajudar a enraizar sócio-historicamente o discurso de Weissmann: após o otimismo dos anos 50 – quando parecia que o capitalismo continuaria crescendo para sempre, e chegaria algum dia a satisfazer todas as demandas ainda não-satisfeitas das sociedades ocidentais –, otimismo rompido por uma década de tumulto social nas sociedades avançadas e de guerras pelo Terceiro Mundo afora, "Na década de 70, a crise tornou-se oficial e estrutural. O sistema de equilíbrios políticos e econômicos inventado em Bretton Woods mergulhara na mais completa desordem, e o que restou foi apenas o fato nu e cru da hegemonia dos EUA." (HARDT e NEGRI, 2003, 287)

Esta crueza encontrará uma outra fonte de problematização no romance de Pynchon. Da perspectiva de *O arco-íris da gravidade*, os acontecimentos dos anos 60 acarretam a falência da legitimação *puritana* da ação política americana, subjacente ao ideário federalista. O eixo "1945-73" se agrega assim não apenas à "longa duração" inaugurada em 1776, mas também àquela inaugurada em 1620 com o desembarque dos primeiros colonos. Tomado como uma constante cultural americana, o puritanismo é tematizado no romance de várias maneiras; como denominador comum, é reafirmada a concepção weberiana da ética calvinista do trabalho – e, por extensão, de toda ação social –, sob a qual ele "assume um caráter peculiarmente objetivo-*im*pessoal; trata-se de um serviço prestado à conformação racional do cosmos social que nos circunda." (WEBER, 2004a, 99) O que explica a vocação universalista para o Bem definida pelos Federalistas como fundamento da democracia americana – "Pois talvez jamais haja existido forma mais intensa de valorização religiosa da *ação* moral do que aquela produzida pelo calvinismo em seus adeptos." (WEBER, 2004a, 105) A certeza (puritana?) quanto ao elevado valor moral da ação americana é, portanto, uma constante cultural e histórica, e, conforme sabemos, esta convicção dá sustentação à sanha imperialista dos EUA.

Essa autoconfiança ocupa algum lugar entre o cinismo e a cegueira. Pode-se constatá-lo quando, ainda em 1798, Jefferson declara: “Realmente não desejo ver qualquer nação ter uma forma de governo forçada sobre ela, mas, se é que isso tem que ser feito, rejubilar-me-ia de ela ser a de um governo mais livre.” (JEFFERSON, 1973, 35) Vinte e quatro anos mais tarde, esse princípio terá um respaldo prático na política internacional do presidente James Monroe, a quem Jefferson escreve um ano antes da enunciação da sua famigerada doutrina: “Embora não tenhamos direito de interferir na forma de governo de outras nações, é, entretanto, lícito não desejarmos ver nenhum imperador ou rei em nosso hemisfério.” (JEFFERSON, 1973, 34) Entre os dois posicionamentos, existe um fundamento perverso de não-contradição: a liberdade é algo tão valioso, que, para o seu alcance, os meios justificam os fins – e a *imposição da liberdade* perde a sua condição de paradoxo.

Mas a cegueira não pode ser localizada na razão de Estado, que soube desde cedo o que pretendia buscar. Paine já fora bastante claro ao declarar que “Não existe país no mundo tão bem situado nem tão internamente capaz de preparar uma frota quanto a América. [...] É o melhor dinheiro que podemos empregar. A esquadra, terminada, vale mais do que custou, e constitui o ponto interessante em que se unem, na política nacional, o comércio e a proteção.” (PAINE, 1973, 75) Ele entretanto ainda pensava na esquadra (em parte) como instrumento de defesa; dois séculos mais tarde, ela terá se transformado, para o alcance dos mesmos interesses, em instrumento de ataque – como se vê neste editorial do *New York Times* de 12 de fevereiro de 1950, que apoiava publicamente uma ação mais intensa dos EUA na Indochina francesa (manifestando-se para tal como conselheiro do Estado, assim como Paine pretendera fazer): “A Indochina é um prêmio que merece uma grande jogada. Ao Norte há estanho de exportação, tungstênio, manganês, carvão, madeiras e arroz; borracha, chá, pimenta e couros. Mesmo antes da Segunda Guerra Mundial a Indochina rendia dividendos calculados em 300 milhões de dólares por ano.” (RUSSELL, 1968, 148) Se Bertrand Russell entende esse editorial como elemento constituinte e parte efetiva da política externa da Casa Branca dos anos seguintes, é tanto para denunciar a aceitação tácita do público americano de argumentos desta ordem para ações daquele gênero quanto para denunciar a indistinção pelos gestores do Estado americano entre o Bem e o lucro. A cegueria, então, é um fato cultural extenso: é a ficção histórica que

legitima a convivência do Bem Universal e da defesa ativa dos interesses particulares dos EUA.

Trata-se de uma espécie de *hybris*: o Mal e a convicção no Bem, que podem ser dissociados sem maiores problemas na análise da política americana, se confundem na percepção que o senso comum americano dela fará. Nesse sentido, as últimas digressões pela história americana pretendem fundamentar a sua contradição e, ao mesmo tempo, a sua fidedignidade para com o *ethos* puritano: contradição, pois não há Bem que resista à ação política americana; fidedignidade, pois o Mal é produzido pela convicção nas próprias certezas – "Among the varieties of Christian monotheism, none is more totalitarian, none lodges more radical claims for God's omnipotence, than […] [Calvinist] Puritanism" (SANDERS, 1976, 139). Todavia, em 1973, do distante legado de 1620 "The minds and spirits which colonized America have been lost in the reification of power structures which they brought into being, and which are now as permanent and invisible as the spirit of enterprise itself." (SCHAUB, 1981, 148) O leitor de Weber sabe que é exatamente este o seu aporte: a dissolução do *ethos* num conjunto de práticas em que ele, por fim, desaparece, deixando como herança hábitos mentais reificados, cuja não-problematização é tanto causa quanto sintoma da sua "irracionalidade".

Essa reificação do *ethos* vem marcar a presença de "1620" no romance de Pynchon. William Slothrop é o primeiro ancestral de Tyrone Slothrop a chegar à América, em 1630, como cozinheiro da *Arbella*, "nau capitânia de uma grande frota puritana daquele ano." (PYNCHON, 1998, 214) William, puritano, perfará nitidamente a ponte que liga, em *O arco-íris da gravidade*, o *ethos* calvinista aos EUA contemporâneo – subtraindo-o da posição de "impensado" em que o detectara Weber, para reinaugurá-lo como problema. Ficamos sabendo ao longo do romance que a família Slothrop não é bem-sucedida financeiramente. Os pais de Tyrone chegarão a passar por dificuldades reais – e serão, assim, o inverso do sucesso alcançado pelos seus companheiros de confissão. Com isso Pynchon confere aos Slothrop, e em especial a William, um lugar marginal na história americana. A certa altura, o narrador nos informa sobre uma tendência anarquista que a família possuía:

> Nos tempos em que Shays lutava contra as tropas federais em Massachussetts, havia Slothrops entre as patrulhas rebeldes que andavam por Berkshire com galhinhos de

> pinheiros nos chapéus para não serem confundidos com soldados do governo. Os federais usavam pedaços de papel branco. Naquele tempo os Slothrops ainda não estavam muito envolvidos com papel, nem com a destruição em massa de árvores. Ainda eram a favor do verde vivo, contra o branco morto. Mais tarde perderam, ou venderam, o conhecimento a respeito do lado em que antes estavam. Nosso Tyrone herdou deles sua santa ignorância sobre o assunto. (PYNCHON, 1998, 279)

De libertários opositores da tirania, e defensores de valores moralmente elevados – a "desobediência civil" de Thoreau é a contraface positiva do *ethos* político-moralista americano –, os Slothrop se contraem à resignação, e se deixam paulatinamente (e cinicamente) cooptar pelo sistema. Anos mais tarde, seus pais venderão Tyrone como cobaia de um experimento científico para garantir-lhes em troca alguma compensação financeira e uma vaga para o filho em Harvard – e com ela a oportunidade de ascensão social que eles jamais haviam obtido.

Porém William destoará dessa resignação. Tendo se isolado no alto das Berkshires, a oeste de Boston, em função do seu ódio à dominação do governador Winthrop, ele, um criador de porcos,

> escreveu um longo panfleto [...] intitulado *Da preterição*. Só pôde publicá-lo na Inglaterra, e foi um dos primeiros livros que foram não apenas proibidos como também cerimoniosamente queimados em Boston. Ninguém queria ouvir falar de todos aqueles Preteridos, os muitos que Deus deixa de lado quando escolhe uns poucos para salvar. William defendia a santidade desses "segundos Cordeiros" sem os quais não haveria eleitos. Está na cara que os Eleitos de Boston ficaram putos dentro de suas calças quando leram isso. Mas tinha mais. Segundo William, o que Jesus era para os Eleitos, Judas Iscariotes era para os Preteridos. Tudo na Criação tem sua contraparte igual e oposta. Como poderia Jesus ser uma exceção? Como poderíamos sentir por ele outra coisa que não o horror que inspira o antinatural, o extracriacional? Pois bem, se ele é o filho do homem, e se o que sentimos não é horror e sim amor, então temos que amar Judas também. Certo? Como Willliam conseguiu não ser queimado por heresia, ninguém sabe. (PYNCHON, 1998, 572-3)

Um elemento lapidar do puritanismo está incluída na passagem: "Uma vez estabelecido que seus decretos são imutáveis, a graça de Deus é tão imperdível por aqueles a quem foi concedida como inacessível àqueles a quem foi recusada." (WEBER, 2004a, 95) Conforme foi observado por praticamente todos os estudiosos que dedicaram ao conjunto da obra de Pynchon um olhar compreensivo, a noção protestante da "preterição" a perpassa verticalmente. Boa parte dos personagens de *O arco-íris da gravidade* são, nalguma medida, preteridos – pela contraposição aos "eleitos", que correspondem àqueles que

integram com mais evidência os círculos íntimos do sistema-*They*. Em contraste, a lógica de William Slothrop desestrutura por dentro o mecanismo da preterição. Se também os preteridos devem ser amados (pela sua função como contraparte "dialética" do atributo da "eleição"), então o amor puritano se estenderia indistintamente a toda a Humanidade. E se o país de adoção de William veio mais tarde a se acreditar um instrumento universal para a promoção do Bem, as perguntas do narrador adquirem seu peso específico não em 1630, mas em 1973:

> Teria sido William o caminho que a América não escolheu na encruzilhada, o ponto exato em que o país pulou para o lado errado? E se a heresia slothropiana tivesse tido tempo de se consolidar e prosperar? Quem sabe não teria havido menos crimes em nome de Jesus e mais piedade em nome de Judas Iscariotes? (PYNCHON, 1998, 573)

Aqui voltamos ao começo. O puritanismo americano se origina na colonização do país, demonstrando daí uma forte capacidade de sobrevivência. Mas seria o *ethos* protestante, por si só, suficiente para sustentar essa continuidade, a ponto de tornar necessária a *denúncia* do puritanismo numa data tão recente quanto 1973? Ocorre que essa denúncia não era nada anacrônica na passagem dos anos 60 para os 70 do século XX; no entender de um historiador, "For two hundred years […] Americans had believed in self-denial ant the Protestant ethic. Now, those 'old rules' were being set aside, replaced by 'new rules' of self-fulfillment, immediate gratification, and personal freedom." (CHAFE, 1999, 430) Apenas nos últimos 40 anos formaram-se as condições sociais favoráveis para a reversão do puritanismo como base do conceito-de-si do *middle American*. Até então não havia estado evidente a sua incompatibilidade para com a ação americana internamente e no mundo afora – ainda não havia ficado claro seu papel na produção de cegueira sobre a política externa americana e a segragação racial interna:

> Through most of their history, Americans […] believed in "the American creed" – individual freedom, equal protection before the law, opportunity to advance on the basis of one's merit, and the ability of those on the bottom of society to secure improvement of their lot through hard work and participation in established political processes. […] its hold on the soul and psyche of America was such that even those with the greatest reason for disaffection conducted their struggles for freedom within its framework, convinced, in the words of Martin Luther King, Jr., that "someday, someway", the dream of dignity and justice for all would come true. (CHAFE, 1999, 341)

A escalada na guerra do Vietnã e os reveses dos movimentos de igualdade racial (após o seu sucesso inicial) trabalharam para modificar o quadro. A necessidade da ficcionalização do puritanismo está ligada, assim, à investigação dos pontos de sustentação dessa cegueira. Pois isoladamente o puritanismo não pode ser responsabilizado por ela, pelo menos não da perspectiva lançada por Pynchon em *O arco-íris da gravidade*: nele, a insularidade dos EUA aparece como a condição de possibilidade histórica da manutenção do *ethos* puritano como elemento definidor da consciência-de-si reificada no país.

Por insularidade (o termo é nosso, e não de Pynchon), entendemos o isolamento geográfico de um país e da sua população em relação ao restante do globo, tornando-os imersos em suas rotinas e assuntos internos (o Brasil é dela um exemplo evidente). Pode ter sido a necessidade de romper este atavismo o que gerou aquela que, segundo um especialista, é uma das posições característica do ficcionista norte-americano em relação à sua própria sociedade: "With Hawthorne, the American writer often seems to feel or imply – 'I am a citizen of somewhere else'" (TANNER, 1971, 21) – e Pynchon dará seqüência a esse padrão de conduta: à observação do próprio país com olhos de estrangeiro. Porém, nele, isso dará origem a uma dialética tensa, sem qualquer *telos* à vista (como vimos na contraposição entre a elitização européia e a massificação cultural americana): assumir uma posição frontalmente exterior à percepção mediana seria responsabilizar a mediania pelo atual estado de coisas; numa formulação hipotética, chegar-se-ia a culpabilizar o senso comum pelo seu próprio estado de alienação, entendido como pilar de sustentação do sistema. Toda a hermenêutica da atualidade em *O arco-íris da gravidade* entretanto dispõe o senso comum numa posição de total heterogeneidade em relação às grandes engrenagens, conferindo legitimidade à sua ignorância (entendida como imanência absoluta, ou "segunda natureza"). Além disso, pesa o caráter compreensivo do escopo historiográfico do livro, que impossibilitaria situar na atualidade, conforme sincronicamente percebida, o germe patológico – e, assim, ao aproximar a atualidade da sua gênese histórica, a cegueira do senso comum é mais uma vez legitimada, porquanto a sua conformação específica se originou no mesmo *ethos*-matriz do *status quo*, tendo sido apenas preterida no processo de apropriação do poder.

Desse modo é difícil para Pynchon ser completamente estrangeiro. É difícil para ele colocar-se totalmente de fora da mediania, e criticá-la como se ela lhe fosse estranha – além

do mais quando, recordemos, inexiste qualquer referência utópica possível que não implique numa regressão temporal não mais factível para o homem urbano (como vimos na contraposição entre Tchitcherine e os camponeses do Quirguistão, ou entre os *porteños* e os *gauchos*). A impossibilidade de romper com a mediania vem, portanto, conjuntamente com a impossibilidade de integrar-se a ela. O impacto deste entre-lugar em *O arco-íris da gravidade* estará em que a marcação da diferença do narrador quanto à mediania americana assumirá a forma do "pano-de-fundo": as referências aos EUA surgem como fragmentos ejetados por entre o contínuo narrativo, blocos temáticos que despontam aleatoriamente aqui e ali, sem qualquer antecipação ou conexão necessária com o desenvolvimento do enredo, e imanentes – fragmentários – em seus modos de aparição. Ao longo deste item, viemos pinçando fragmentos especificamente interessantes para o tema, o que pode dar a entender que tais fragmentos dão a tônica da presença dos EUA no romance. Nele, porém, tal tematização é feita através de referências que estabelecem entre si interconexões a longos intervalos, que não têm qualquer relevância imediata para a diegese. As inúmeras remissões ao país vêm de um narrador que, nesses instantes, radicaliza a sua posição heterodiegética, para intrometer no enredo narrações (ou digressões) intercaladas sobre imagens, conceitos, lugares e figuras americanas que apenas lentamente vão ganhando conjunto no tempo de leitura. Com isso, Pynchon não assume uma posição unívoca. Percebemos a sua crítica ao *status quo* econômico e tecnocrático, mas ela não é dirigida especificamente aos EUA – a sua localização diegética na Alemanha nazista dá-lhe, pelo contrário, uma abrangência mundial. Quanto ao senso comum, percebe-se todo um elogio ao modo espontâneo de vida (e também à arte e à cultura) do americano "preterido", elogio que convive, porém, com suspeitas quanto à alienação das suas classes médias (situadas perigosamente entre a opressão pelos "eleitos" e o desejo de ascensão social: um modo afinal bastante convencional de compreendê-la). Não há no romance, em suma, qualquer anti-americanismo palpável. Ele é bloqueado pela compreensão crítica do limiar tênue que define a sustentação de um sistema corrompido (*de facto* politicamente negativa) por uma mediania plenamente legitimada em seus modos-de-ser (e que portanto não pode ser considerada sem mais como politicamente negativa). São ambas as coisas ao mesmo tempo, inseparáveis uma da outra, o que afinal vem revelar, pelo menos a partir da perspectiva lançada pelo par Hawthorne-Pynchon, a diferença mais importante para os interesses deste

subcapítulo entre os intelectuais americanos e os seus colegas europeus: os americanos parecem pensar de fato democraticamente, i.e.: colocam-se como um elemento da mediania, ainda que eles sejam estrangeiros dentro dela (são uma parte problemática do todo, do qual entretanto não se destacam); parecem saber que a mediania é condição *sine qua non* para a projeção tanto da sociedade existente quanto da sociedade possível – diferentemente dos europeus, que observam as massas à distância, seja para decretar a sua insuficiência, seja para transformá-las em idealidades discursivas, e talvez até mesmo paradigmaticamente positivas. O que caracterizaria a voz americana seria que ela, ao fim e ao cabo, é parte da realidade que observa, ainda que agonisticamente: note-se a distância que separa a imersão crítica e combativa do Hawthorne de *The scarlet letter* na mediocridade da sua sociedade natal (à qual ele não proclama não pertencer), e o afastamento com que o Flaubert de *Madame Bovary* ou mesmo a George Eliot de *Middlemarch* observam a rotina provinciana (o primeiro sob um viés valorativamente negativo, sem postular qualquer possibilidade de equacionamento utópico dos problemas ficcionalizados, e a segunda de uma maneira integralmente diversa) – a que eles em nada parecem pertencer. Que fique claro que esses exemplos não têm poder comprobatório – e a hipótese é mesmo de difícil comprovação. O nosso objetivo se restringe a tentar compreender a posição de Pynchon na sociedade americana, na sua vontade (ou necessidade) de destacar-se dela para objetivá-la com maior precisão.

Dada a necessidade de compreender a gênese e legitimação históricas da mediania americana, a insularidade – a alienação do mundo exterior pela imensidão do território e a extensão dos oceanos – é um dos elementos mais determinantes dos EUA de *O arco-íris da gravidade*. Por definição, a detecção da insularidade requer um olhar estrangeiro. Dois exemplos serão esclarecedores quanto à necessidade da experiência do “fora” para a detecção da insularidade americana (que hoje parece já ter se tornado inerente à percepção que mundialmente se faz do país). O primeiro deles vem novamente de Bertrand Russell, em “A única política digna para o Vietnã”, declaradamente endereçado ao americano médio, e que termina com um apelo ao leitor que visivelmente pressupõe a sua alienação quanto a quaisquer realidades externas ao cotidiano do seu próprio país, o que

imediatamente se transforma em desvio moral quando é esse seu país o agressor de nações estrangeiras:

> Apelo para os americanos, que jamais souberam em sua vida o que é ter um exército estrangeiro ocupando seu território, e jamais sofreram a destruição sistemática de seu país pelo ar, para que tentem, com a imaginação, compreender o que está acontecendo no Vietnã. (RUSSELL, 1968, 129)

Conclui-se que semelhante apelo não precisaria ser dirigido a nenhum europeu que, àquela época, tivesse mais de trinta anos de idade.

O segundo exemplo é bem mais prosaico. Um jornalista volta aos EUA proveniente da Europa em 1941, e vai se encontrar com um colega que também estivera a serviço por lá. Ambos compartilham, então, uma percepção comum quanto à falta de envolvimento de seus compatriotas num conflito em que seu país entraria poucos meses mais tarde:

> Getting off the plane and meeting people who had stayed in America was a strange experience, because they hardly seemed to know that anything was wrong. When you started to tell them they said soothingly that probably you had had a lot of painful experiences, and if you just took a few grains of nembutol so you would get one good night's sleep, and then go out to the horse races twice, you would be your old sweet self again. (LIEBLING, 1995, 174)

Um deles conclui: "'I don't feel like a man from Mars but like a man from earth who has landed on another planet. Don't the damn fools know what is happening on earth?'" (LIEBLING, 1995, 177) Em *O arco-íris da gravidade*, o puritanismo (leia-se: toda forma de ação americana cujo fundamento histórico pode ser localizado no *ethos* puritano) se sustenta nesta insularidade, e somos levados a crer que este é um *topos* determinante para a percepção "estrangeira" do intelectual norte-americano quanto ao seu próprio país – do que é indício a presença constante da *small town* na literatura e no cinema, pontuando a temporalidade própria à "América profunda" em contraposição à América urbana e cosmopolita. É assim que, quando uma jornalista procura despertar a opinião pública americana para as atrocidades cometidas pelo seu próprio exército num lugar incomensuravelmente distante, ela reativa o *topos* da insularidade, para tanto recordando, como Russell, que a guerra "happens someplace else, far away. Farther away than ever

before, in South Vietnam, a war is being waged in our name." (GELLHORN, 1998, 287) E é assim que, em *O arco-íris da gravidade*, lemos esta passagem:

> Dungannon, Virgínia, ou Bristol, Tennessee, ou Asheville ou Franklin, Carolina do Norte, ou Apalachicola, Flórida, ou quem sabe Murdo Mackenzie, Dakota do Sul, ou Phillipsburg, Kansas, ou Stockton Palinville, ou Ellis, Kansas – é mesmo, parece uma Lista de Homenageados, não é?, sendo lida em algum lugar na pradaria, cores de fundição riscando o céu em longas calhas, vermelhas e roxas, multidão escura de civis eretos e quase se tocando, como talos de trigo, e um único velho de preto diante do microfone, lendo os nomes das cidades que perderam filhos na guerra, Dungannon... Bristol... Murdo Mackenzie... cabelos brancos que um vento vossas-cidades-alabastrinas transforma numa juba, seu rosto velho, tenso e corroído, polido pelo vento, amarelado de luz, os cantos das pálpebras descendo sérios cada vez que os nomes das cidades-mártires, um por um, ecoam na bigorna da planície [...]
>
> Pois bem, você está redondamente enganado, campeão – essas cidades são todas localizadas nas fronteiras da *Fusos Horários*, só isso. Há, há! Apanhei-te com a boca na botija. Vamos, agora mostre *tudo* que você estava fazendo ou então caia fora da área, não precisamos de gente da sua laia, não. Nada é mais asqueroso que um surrealista sentimental. (PYNCHON, 1998, 718)

O narrador elenca um sem-número de cidades pequenas, típicos lugarejos de onde sempre parecem vir os mártires das guerras americanas. A solenidade da perda em lugares como os listados por Pynchon em nada se assemelha, porém, ao cotidiano de perdas dos lugares por onde os EUA fazem a guerra. A dor pela morte de cada um dos "filhos do solo" é possibilitada pelo fato de que essas mortes podem ser, bem ou mal, contabilizadas individualmente, diferentemente dos mais de 650.00 iraquianos que se calcula já terem morrido desde 2003. São, além disso, distribuídas espacialmente por rincões de um território gigantesco, impondo um sofrimento enorme a lugarejos demasiado fracos politicamente para impor uma mudança estrutural ampla, e sendo ademais transformados em objetos de um respeito solene ao adquirirem pelo seu sacrifício humano uma nobreza simbólica – atestada por tantos filmes de guerra –, que, entretanto, será interpretada como deslavado cinismo pelo narrador de *O arco-íris da gravidade*. São justamente as lágrimas daqueles que se enternecem com a solenidade patriótica desses momentos que o narrador vai afrontar, no parágrafo imediatamente subseqüente à listagem das supostas cidades-vítima: pois não se tratam sequer de cidades-mártires, mas tão somente daquelas "localizadas nas fronteiras da *Fusos Horários*, só isso. Há, há!" – e o narrador vai achincalhar com o leitor (necessariamente o leitor americano) comovido com a tristeza

heróica da morte patriótica. Pois o que se deve entender é a distância geográfica do conflito como fator de sustentação da ação do Estado: “The much milder burden born by the western powers in the defeat of fascism, and the complete exemption from war on its own territory by the USA, have enabled their leaders and populations to contemplate war, and to talk about it, with much more insouciance and irresponsibility.” (HALLIDAY, 1986, 40) A insularidade é a condição de possibilidade da irresponsabilidade militar – é o elo a conectar a bandeira nacional hasteada no frontão da casa de subúrbio à total devastação do Vietnã do Norte.

À imagem da cidade pequena, ícone da insularidade, não cabe porém apenas a função negativa de solidificação da cegueira. Conforme viemos dizendo, a insularidade é também um fator de *legitimação* da cegueira no romance de Pynchon, e para tal delineamento assume uma função paradigmática a cidade natal de Slothrop, Mingeborough. Ela é o objeto de recordações puras da infância, como quando Slothrop

> Cochila e sonha com pássaros, uma densa revoada de emberizas-das-neves, um cair de folhas de pássaros, em meio à neve densa que desce. Slothrop este em Berkshire. É pequeno, e segura a mão do pai. O tapete de aves balança, impelido para cima, para o lado, pela tempestade, depois para baixo outra vez, à procura de comida. “Tadinhos”, diz Slothrop, e sente o pai apertar-lhe a mão através da luva de lã. (PYNCHON, 1998, 405-6)

O lugar da infância, que preserva uma pureza virginal, será também o lugar da primeira formação política:

> Slothrop estava entrando no colegial quando FDR estava entrando na Casa Branca. [...] o jovem Tyrone achava-o corajoso, com a poliomelite e tudo. Gostava de sua voz no rádio. Quase o viu uma vez, em Pittsfield, mas Lloyd Nipple, o garoto mais gordo de Mingeborough, estava bem na sua frente, e Slothrop só conseguiu ver duas rodas e os pés de uns homens de terno num estribo de automóvel. [...] Roosevelt era o *seu* presidente, o único que ele jamais conhecera. Tinha-se e impressão de que ele seria eternamente reeleito, um mandato após o outro. (PYNCHON, 1998, 387)

Mas Mingeborough é, acima de tudo, Mingeborough: um microcosmo, um universo fechado em si mesmo, imerso na sua própria pequena realidade, isolado do mundo circundante, e congelado em modos de vida que deseja-se preservar eternamente. A pouquíssimas páginas do final do livro, encontra-se um subcapítulo intitulado “A ocupação de Mingeborough”. Os motivos da ocupação (militar) não são explicados, mas isso é

irrelevante: o que importa é a exposição de uma paz cristalina, que é para sempre destruída quando chegam os ocupantes:

> À beira da estrada há uma macieira em flor. Os galhos estão úmidos da chuva matinal, escuros e úmidos. Sentada à sombra da árvore, com ninguém menos que Slothrop, encontra-se uma moça loura, pele bronzeada cor de mel, as pernas de fora. O nome dela é Marjorie. Hogan vai voltar do Pacífico e tentar conquistá-la, mas vai perdê-la para Pete Dufay. Ela e Dufay terão uma filha chamada Kim, e o jovem Hogan Júnior vai enfiar as pontas das tranças de Kim nos tinteiros da escola. A vida há de continuar, com ou sem a ocupação, com ou sem o tio Tyrone. (PYNCHON, 1998, 768)

O parágrafo final, porém, já não será tão otimista: "Mas tem a ocupação. Talvez já tenham interditado os atalhos dos garotos junto com as rotas dos adultos. Talvez seja tarde demais para voltar para casa." (PYNCHON, 1998, 769) É o fim da insularidade? É, com ele, o fim da cegueira americana? Seria a passagem uma metáfora da violência interna que, a partir de 68, assolaria o país? Não temos como saber as intenções de Pynchon, mas a violência pós-68 pôs fim, de certa forma, à quietude de muitas Mingeboroughs. Quando, em maio de 1970, alguns estudantes de Kent State, que protestavam contra a Guerra do Vietnã, foram assassinados pela Guarda Nacional, alguns moradores da região reagiram violentamente contra o testemunho de um fotógrafo que criticava a ação da polícia. Em resposta às opiniões do fotógrafo (um estudante da universidade), escreveu uma leitora:

> How dare they! I stand behind the action of the National Guard! I want my property defended. [...]
>
> Hooray! I shout for God and Country, recourse to justice under law, fifes, drums, martial music, parades, ice cream cones – America, support it or leave it. (MICHENER, 1998, 75)

Não é sintomático que a leitora tenha feito, com outras palavras, associações semelhantes às de Pynchon em *O arco-íris da gravidade*: "Deus", "País", "casquinhas de sorvete" – e "América"? Um outro leitor, autoproclamado representante da "silent majority", declara que "The National Guard made only one mistake – they should have fired sooner and longer." (MICHENER, 1998, 79) Se Pynchon aponta a fratura que então dividia a sociedade americana, se ele denuncia a vontade generalizada de preservar a segurança dos EUA-Mingeborough como uma recusa semiconsciente em aceitar o real, seu

foco recai então sobre o isolamento que protege as mentalidades contra a verdade (o que perspectiva tanto a resistência da couraça quanto a vontade do romancista de arrebentá-la). Mesmo quando a causa é justa, como era o caso no fato histórico a que remete a passagem seguinte, os combatentes americanos não passam por qualquer sofrimento digno de enternecimento, pois em casa tudo é deturpado em glória a Deus; nela, os soldados são descritos como crianças abençoadas neste trecho em que *O arco-íris da gravidade* comenta a reviravolta a favor dos Aliados na batalha das Ardenas:

> Por um momento, dez mil defuntos enterrados sob a neve em Ardennes assumem uma expressão disneyana de bebês numerados sob cobertores brancos de lã, aguardando a hora de ser enviados para pais abençoados em lugares como Newton Upper Falls. Isso dura só um instante. Depois, por um outro instante, é como se todos os sinos natalinos da Criação estivessem prestes a bater em uníssono – como se seu dobrar aleatório, por uma única vez, fosse coordenar-se, em harmonia, cheio de promessas de conforto explícito e júbilo praticável. (PYNCHON, 1998, 77)

Não há, em todo o romance, uma única linha sequer que credite à participação americana na Segunda Guerra Mundial qualquer dor ou dramaticidade. Aquela guerra foi pura vitória, e os seus mortos foram muito mais claramente santificados que os mortos da guerra que era então travada, no Vietnã. Na “Zona” de Pynchon, os soldados americanos estão sempre se divertindo, ou se drogando, ou praticando alguma pequena contravenção. A Europa é, para eles, distante da realidade conhecida, e eles não parecem ter qualquer senso histórico da sua própria missão que não seja exatamente aquele alardeado pela propaganda oficial. A leviandade desses ocupantes, a sua superficialidade e a sua indiferença ajudam a consolidar o romance como uma contranarrativa da história oficial americana tanto na Segunda Guerra quanto no mundo pós-45 – o que é reforçado pela projeção da própria guerra como um mero episódio momentâneo na gestão do sistema-mundo, que é da guerra a sua causa eficiente, mas que a promove apenas como uma necessidade operacional. Destarte o fim da guerra não é um marco, mas sim uma pequena transição, e não surpreende que a única menção do Dia da Vitória ocupe algumas rápidas linhas: “Estamos de novo em tempos de paz agora, mal havia lugar para os pombos em Trafalgar Square na noite do Dia da Vitória, todo mundo no trabalho totalmente de porre, se abraçando e se beijando...” (PYNCHON, 1998, 280-1) No dia seguinte, todas as rotinas serão retomadas.

Nesta guerra como elemento contingencial de uma macro-engrenagem, a contranarrativa de Pynchon atinge, em 1973, também aquele que era um elemento crucial da retórica política americana: a Guerra Fria. Assim como na "Europa" de *O arco-íris da gravidade* o novo, em "1875-1914", era a Alemanha (e a Inglaterra era parte do passado), nos "EUA" do romance o novo, em 1973, não é a URSS, e sim a violência emergente dos preteridos – do Terceiro Mundo e principalmente (ao menos em casa) dos negros, segmentos que então começavam a impor a sua força política.

Já vimos que a ingenuidade de Tchitcherine perspectivava a inexistência da URSS como modelo de fato contraposto ao americano. Hoje se afirma com tranqüilidade que eles eram, realmente, parte de um mesmo sistema: "the Cold War was not a game to be won but rather a minuet to be danced." (WALLERSTEIN, 2000, 400) No entendimento de Wallerstein, o embate EUA-URSS foi o instrumento que possibilitou aos americanos estender a sua influência sobre o mundo, concentrando seus investimentos na reconstrução da Europa apenas em sua porção menor e proporcionalmente mais rentável (excluindo todo o Leste Europeu), impulsionando o crescimento da economia através do incremento acelerado da indústria bélica, e controlando as trocas econômicas empreendidas entre as nações reservadas à sua área de influência. Muito mais séria para os EUA, segundo o mesmo historiador, era a explosiva confrontação dos "preteridos": "Along with U.S. prosperity and even world prosperity came the realization of the growing gap, internationally and within the United States between rich and poor, core and periphery, the included and the excluded." (WALLERSTEIN, 2000, 394-5) Das forças liberadas pelas reivindicações dos excluídos que desestabilizaram a política interna americana, em *O arco-íris da gravidade* nenhuma possui presença maior do que a luta racial. O racismo perpassa todo o romance, porém mais uma vez sob a forma do fragmento. Pondo-se, contudo, a pontuá-lo insistentemente, o racismo é uma das maiores fontes de doação de sentido ao sistema-mundo concretizado ficcionalmente no romance, funcionando como uma mediação crítica entre, de um lado, a moral puritana e o universalismo dos Federalistas e, de outro, a realidade americana de 1973 – quando a novidade em relação à questão racial não era a sua existência nem o seu debate, mas a promessa de violência que ela passara a encarnar. À guisa de exemplo, expomos uma reportagem de 1969 sobre a conscientização racial do soldado americano a serviço no Vietnã, reportagem que, após um longo relato sobre o

aumento da tensão entre militares brancos e negros, conclui com o prenúncio daquilo que poderia se transformar numa guerra civil:

> Unlike the veterans of a year or two ago, they are immersed in black awareness and racial pride. It is only this fall and winter that they will be returning to civilian life in the cities. If they find that nothing has changed there, then they could constitute a formidable force in the streets of America, schooled and tempered in all the violent arts as no generation of blacks has ever been. (TERRY, 1998, 708)

O jornalista prevê, quase apocalipticamente, que um exército de negros com treinamento militar poderia se insurgir contra o *status quo* americano, sem que fique claro se o tom sombrio da reportagem sugere a necessidade de se antecipar à violência através da ação reativa, ou se ele revela pura e tão-somente temor pelo fim da calmaria. É quase certo que a leitura do texto poderia se encaminhar para qualquer uma das direções, ao sabor das disposições do leitor, e saber que Wallace Terry é um negro politicamente engajado não modifica a situação, pois não se pode garantir que o leitor então o soubesse; no máximo, explica para nós o cuidado retórico com que o seu *wishful thinking* é enunciado. Para os nossos interesses, importa destacar a semelhança entre os tons de ameaça ou de presságio presentes no trecho de Terry e no parágrafo seguinte de *O arco-íris da gravidade* – em que um cientista oferece uma explicação de cunho psicológico para a descoberta do fato de que, para surpresa geral, o Schwarzkommando realmente existia, e, dada a sua total independência, parecia ameaçador aos corpos governantes:

> Não fora sua intenção ferir a suscetibilidade de ninguém; quisera apenas mostrar aos outros, todos eles boas pessoas, que seus sentimentos associados à cor negra estavam ligados a sentimentos associados à merda, e os sentimentos associados à merda ligados a sentimentos associados à putrefação e à morte. Para ele, isto era tão claro... por que os outros não o ouviam? Por que não admitiam que suas repressões haviam de fato, num sentido que a Europa, vivendo os últimos estágios do processo de perversão da magia, já perdera, haviam de fato se encarnado em homens de carne e osso, que provavelmente (segundo as melhores informações disponíveis) estavam em posse de armas de carne e osso, assim como o pai morte que jamais dormiu com você, Penélope, volta noite após noite a sua cama, tentando se acomodar atrás de você... (PYNCHON, 1998, 288)

Era essa a violência que surgia como novidade nos anos 60 e em *O arco-íris da gravidade*. Não o conflito épico entre grandes exércitos e grandes potências para o triunfo final dos justos, mas uma violência suja, carregada de ódio e sentimento de vingança, a

desestabilizar para sempre a ilusão da Boa sociedade. Os fantasmas não estão "fora", como a Guerra Fria faria crer. Eles estão "dentro", e bem diante dos cidadãos americanos: não há mais onde se esconder, e nem existe alguma outra solução que não diminua o favorecimento dos "eleitos" – a menos que a solução envolva o incremento não da violência dos "preteridos" contra os "eleitos", mas uma vez mais o da violência dos "eleitos" contra os "preteridos" (rumo à era Reagan, então, e a *Vineland*). A falência da promessa de solução dos conflitos internos à sociedade americana faz da violência um fato socialmente perene, e sem qualquer *telos* que permitisse, em 1973 assim como ainda hoje, sugeri-la como parte de um processo que obteria um encerramento hipotético na superação final das diferenças.

Da sua fundação moral em 1620 (atualizada, na nossa leitura, em 1776), passando pela sua refundação em 1945, os EUA puritanos teriam subsistido incolumemente; em 1973, porém, ele chegava a um impasse. Parece-nos fecundo observar a coincidência de datas (que entretanto não tem nada de fortuito quanto à aproximação dos conteúdos) entre o lançamento do romance de Pynchon e o seguinte veredito de Hobsbawn, quando ele afirma que "A história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise." (HOBSBAWN, 1997, 393) Que nova ordem adviria daí? Em especial: que nova ordem política poderiam os EUA construir dentro de uma crise econômica sistêmica, de fraturas sociais internas, e da insurgência do Terceiro Mundo? Se a ordem européia acabou para sempre, qual é e qual será, em especial para o observador de 1973, a feição da ordem americana no tempo histórico futuro? A autoconfiança dos anos 50 esmorecia vertiginosamente; em seu lugar, nada de concreto parecia emergir:

> For nearly thirty years after World War II, Americans had controlled their own economic destiny and dominated the world. Now, that era appeared to be over. A new sense of limits set in, with Americans forced to confront realities at home and abroad that were frightening. Yet if one era had ended, it was by no means clear what the next would bring. The 1970s thus became a decade of transition – marked by confusion, frustration, and an overwhelming feeling that America had lost its direction. (CHAFE, 1999, 430)

Na falta de qualquer amparo consistente ao otimismo, Pynchon parece imaginar o futuro do novo Império em sintonia com a profecia de um jornalista no distante – mas já tumultuado – 1965: "The 'dirty little war' in Vietnam is an untidy, unclear conflict, but it is

the kind the United States may be fighting for many years to come – if not in Asia, then in Africa or in Latin America"? (TUOHY, 1998, 196) Uma opinião como essa pavimentou o caminho para que, oito anos passados, Pynchon viesse a publicar o discurso testamental de Weissmann (transcrito no item anterior), para quem os EUA aprenderam "as táticas de império com sua antiga metrópole". Em 1973 era especificamente deste modo que a Era Americana, tornada já profundamente sombria, prometia se prolongar indefinidamente no tempo.

2.1.3.3 Desmedida

> O legado da modernidade é um legado de guerras fraticidas, "desenvolvimento" arrasador, "civilização" cruel e violência nunca antes imaginada. [...] Campos de concentração, armas nucleares, guerras genocidas, escravidão, *apartheid*: não é difícil relacionar as diversas cenas da tragédia. [...] A negatividade moderna está localizada [...] na dura realidade diante de nossos olhos; os campos de batalha patrióticos da Primeira e Segunda Guerra Mundiais, dos campos de extermínio de Verdun aos fornos nazistas e o rápido aniquilamento de milhares de pessoas em Hiroshima e Nagasaki, os bombardeios do Vietnã e do Camboja, os massacres que incluem de Sétif e Soweto a Sabra e Shatila. A relação prossegue indefinidamente. [...] (E qualquer um que comece a compilar essa lista logo se dará conta do quanto ela é inadequada à quantidade e à qualidade das tragédias.) (HARDT e NEGRI, 2003, 65)

O último item deste subcapítulo tem o título de "Desmedida", e pela palavra queremos nos referir exatamente ao quadro descrito por Michael Hardt e Antonio Negri – e imaginamos que o leitor terá percebido a sua pertinência em *O arco-íris da gravidade*. Pois a realidade descrita por Hardt e Negri é também a da Modernidade configurada pelo romance de Pynchon, fundada numa leitura que pensa o horror como parte da razão de Estado.

O objetivo deste item é simplesmente o de implantar a palavra "desmedida" na compreensão do painel historiográfico composto em *O arco-íris da gravidade*. Se a palavra tem pertinência é porque não há referências nem medidas possíveis para a representação ficcional do horror produzido pela história recente. É como em *Ver: amor*, do israelense David Grossman, na passagem em que é resgatado (com aparente fidedignidade historiográfica) um trecho do julgamento de Rudolf Höss em Nurembergue:

> O promotor do julgamento disse para Höss: "Acusado, não há a menor possibilidade de ler o documento de acusação, devido à sua extensão. Ele consiste em 21 volumes, e em cada

> um há trezentas folhas datilografadas com a descrição de seus crimes. Por isto daremos início ao julgamento com uma pergunta simples: O senhor é acusado da morte de quatro milhões de pessoas. Por acaso confessa?" O acusado refletiu por um momento, enrugou a testa, e depois ergueu os olhos para os juízes e disse: "Sim, Meretíssimos Juízes. Confesso. Apesar de, pelas minhas contas, ter matado apenas dois milhões e meio." (GROSSMAN, 1993, 106)

É possível produzir alguma distinção entre tais números? Há, de fato, alguma diferença entre eles? Seria mesmo imaginável o agrupamento físico de dois e meio ou quatro milhões de cadáveres ou o trabalho de produção dessas mortes? Muito da fortuna crítica do sublime kantiano em tempos recentes repousa aqui – pois não é a impossibilidade de harmonização das faculdades da imaginação e do entendimento que tais perguntas encarnam?

Tentar representar o horror em si – e enfrentar o desafio de fazer da ficção a reencenação de experiências inimagináveis – não será o caminho escolhido por Pynchon em *O arco-íris da gravidade* assim como em toda a sua obra. Para perspectivar o horror-desmedida, além das estratégias já analisadas no item "Horror" do subcapítulo "Estado", outras duas devem ser mencionadas. A primeira delas é a informação-sinédoque; a outra, a alusão.

O massacre dos Herero é o melhor exemplo da primeira estratégia. Pynchon sabe perfeitamente que o seu leitor desconhece os fatos, mas sabe também da imensa força sinedóquica que eles podem adquirir, uma vez inseridos num romance que tem como pano de fundo os horrores da Segunda Guerra: um massacre sistemático de uma outra raça produzido por alemães no início do século XX, facilitado pela sua superioridade tecnológica – não seria isso a ante-sala do Holocausto? O genocídio em massa dos judeus ganha uma presença indireta, sem que tenha sido objeto direto da representação ficcional. Mas para que a estratégia surta efeito, é necessário informar ao leitor dos eventos ocorridos na Namíbia (ou *Südwest*, como era então chamada), e a narrativa o fará inúmeras vezes: por ela, saberemos de datas, nomes, quantidades, motivos – ou da falta deles, como quando Enzian diz a Slothrop:

> Há quarenta anos, no Südwest, fomos quase exterminados. Sem motivo. Você é capaz de entender isso? *Sem motivo*. Não conseguíamos encontrar conforto nem mesmo na Teoria da Vontade Divina. Eram alemães com nomes e reputações, homens de uniforme azul que matavam de modo desajeitado e não sem um certo sentimento de culpa. Missões de matar, todos os dias. Isso durou dois anos. As ordens vinham de um ser humano, um carniceiro

> escrupuloso chamado von Trotha. O polegar da piedade jamais pressionou sua balança. (PYNCHON, 1998, 375)

Pode-se argumentar que o ponto de vista pessoal de Enzian mitiga o teor informativo da passagem. Isso deixa de ser verdade, porém, quando alinhavamos as seqüências sobre o massacre e apreciamos o montante de dados que nos são por ela oferecidos. Assim como a passagem acima nos fala sobre a data, a duração da matança e do nome de von Trotha, um outro trecho acrescenta que "Sessenta por cento dos herero foram exterminados. Os sobreviventes estavam sendo usados como animais." (PYNCHON, 1998, 336) Mesmo que não fique claro o que significa ser "usados como animais", a estatística dos sessenta por cento está ali para ser apreciada por si mesma – no impacto que por si só é capaz de causar. Muitas outras passagens de *O arco-íris da gravidade* farão o mesmo, como na história do pai de Tchitcherine (que ainda teremos a oportunidade de resgatar) ou no bombardeio de Lübeck – fatos menos conhecidos do grande público, mas decerto tão monstruosos quanto os horrores mais notórios do século. Quando Pynchon nos *informa*, portanto, sobre esses eventos "secundários" para as narrativas majoritárias, o horror tanto se estende a lugares e fatos desconhecidos quanto remete indiretamente aos fatos que ganharam notoriedade.

Mas e quanto aos fatos que se tornaram notórios? Como ficcionalizá-los? A estratégia, aí, é a da alusão. Quando se trata de um assunto suficientemente conhecido pelo público, *O arco-íris da gravidade* se contenta em aludir a ele, como na declaração do japonês Morituri (o latim não vem por acaso) que, exilado na Alemanha durante a guerra, sonha apenas em voltar para casa:

> Quero que termine logo a guerra no Pacífico para eu poder voltar para casa. Já que você perguntou. Agora é a estação das ameixas, a Bai-u, quando todas as ameixas estão amadurecendo. Tudo o que eu quero é voltar para Michiko e as meninas, e quando chegar lá, nunca mais vou sair de Hiroxima. (PYNCHON, 1998, 495)

Ou então quando o mesmo fato retorna subitamente em meio a uma digressão sobre a maçonaria, em que são citados os nomes de vários maçons famosos, para que o narrador termine dizendo que

> Também não devemos esquecer jamais deste famoso maçom do Missouri, Harry Truman: tendo assumido a Presidência por ocasião da morte de seu antecessor, neste mesmo mês de agosto de 1945, com seu dedo indicador pousado sobre o clitóris atômico da senhorita Enola Gay, preparando-se para transformar 100 000 simpáticos amarelos num finíssimo sedimento de torresmos humanos a cair sobre o entulho derretido de sua cidade às margens do mar Interior... (PYNCHON, 1998, 605-6)

Em momentos como esse, dá-se plena vazão à pulsação pura do fato. Na impossibilidade de (re-) apresentá-lo na integralidade do seu horror ou de dizer mais do que já foi dito – do que a própria palavra Hiroxima é capaz de suscitar –, parece que o narrador de *O arco-íris da gravidade* assume como tarefa a repetição: se não há nada mais o que dizer *sobre* os fatos, que pelo menos lhes seja feita referência, pela milionésima vez. Se o desfile de barbáries que viemos listando transforma o livro numa espécie de arquivo enciclopédico dos horrores da história moderna, é porque Pynchon parece assumir como missão perpetuar a sua memória.

2.1.4 Sentido

Passados quase dois séculos da publicação da *Crítica da razão pura*, *O arco-íris da gravidade* ecoa ainda agudamente a crise epistemológica (o abismo entre o sujeito cognoscente e o objeto do conhecimento) que motivara o trabalho fundador de Kant. Mas enquanto o filósofo decretou a intransponibilidade do abismo procurando salvar as pontes que, conectando homem e natureza, preservariam a possibilidade de produção do conhecimento objetivo, em Pynchon a intransponibilidade é o ponto de chegada: não há reconciliação possível entre a realidade como matéria disponível à percepção e a interpretação humana que tenta conferir-lhe sentido. A condição epistemológica ficcionalizada no romance remete à noção segundo a qual não há nada – há puro vazio – para além da interpretação: em si, o mundo é desprovido de sentido.

A impossibilidade da objetividade, que é a impossibilidade do desgarre das limitações da linguagem e da ação interpretativa, é determinante para as vidas das personagens. A vida humana não existe, em Pynchon, sem o amparo do sentido: apenas porque atribuímos sentido à realidade nos é possível agir consciente ou espontaneamente, e perpassa a sua literatura uma compreensão do agir humano semelhante à de Weber – em

especial ao paradigma da “ação racional orientada a fins”, que torna interpretável a ação do sujeito social pelo discernimento dos padrões de sentido relativos aos estratos sociais com que ele procurará negociar. Há sentido na ação porque há sentido nas possibilidades de ação pré-configuradas mentalmente (pelos padrões normativos de pensamento e conduta característicos de cada grupamento social específico) e pré-condicionadas institucionalmente (pelas autocoações e procedimentos práticos que os estratos impõem ao indivíduo). Ocorre, extrapolando os limites da moldura analítica de Weber, que o personagem de *O arco-íris da gravidade*, sempre apresentado no cotidiano da sua profissão, experiencia a vida como excessiva em relação à ação, i.e.: experiencia um transbordamento afetivo para além do que é passível de ser circunscrito pelas racionalizações subjacentes às condutas habituais. A vida se deixa entrever através da inadequação das condutas, pois é perpassada por uma força inominada que perturba o indivíduo e o impele à busca de um ponto de equilíbrio e pacificação, força que é heterônoma em relação às constrições mentais e institucionais que condicionam a ação rotinizada. A pulsão inominada imanente ao indivíduo é o que, de dentro dele, fará com que sinta a insuficiência da realidade codificada.

Subsiste, entretanto, a vertigem do abismo. Sabemos que a totalidade do tempo presente é o horizonte último de remissão do romance de Pynchon, e nele também as crises individuais remeterão ao mesmo horizonte, jamais se restringindo ao meramente privado. A problemática epistemológica de *O arco-íris da gravidade* suger, então, a impossibilidade do resgate de um sentido harmonizador pelos indivíduos que, por um motivo qualquer, vêm a *sofrer o mundo*. Da incomensurabilidade das grandes estruturas que ordenam a realidade, do horror promovido por essas mesmas estruturas, uma vez compreendida a dimensão *real* desse estado de coisas, é impossível ao indivíduo derivar dele um sentido que norteie o seu estar-no-mundo. Diante da desmedida do horror e do caos estrutural totalizador, toda tentativa de produção de um sentido maximizado se revelará fracassada, projetando o vazio último do sentido.

Mas o romance não sugere que o trabalho da síntese seja impossível apenas por ser gigantesco (não é o caráter prometéico da interpretação o que inviabiliza o seu fechamento), mas sim porque o sentido como tal – definido como atribuição de *identidade* ao caos e à contingência – é por definição equivocado. Estamos de volta à ambiência do

tema da “Causalidade”; porém o âmbito, agora, não é mais o da produção de conhecimento, mas o da ação cotidiana em sua doação de sentido às coisas. Fora do mundo normalizado e codificado, o extra-mundo (conforme perspectivado pelo leitor, e não pelos personagens) é o puro vazio de sentido, a revelar o caráter ficcional ou de construção do sentido atribuído pelas personagens ao mundo-da-vida. É nesse ponto, então, que reside o grito epistemológico de Pynchon, a sugerir a impossibilidade radical da ponte kantiana: o sentido como ficção, ou como quimera.

Dos três itens deste subcapítulo, o último falará da única realidade que subsiste fora do sentido: a “Natureza”. Os primeiros abordarão dois ângulos diferentes com que o sentido-como-artifício é perspectivado: primeiramente, em “Justificação” trataremos do sentido construído artificiosamente pelo sujeito para proporcionar-lhe alguma pacificação quanto ao horror cotidiano em que é lançado ou do qual é agente; a seguir, em “Busca”, analisaremos a ação individual como decorrente da falência do sentido normalizador e dedicada à construção de uma nova normalidade possível. Neste segundo item, apresentaremos as estórias de Weissmann, Enzian, Slothrop, e Tchitcherine. A reconstituição de largas porções do enredo será, então, necessária para a configuração analítica do tema abordado.

2.1.4.1 Justificação

Como se comportam os praticantes do horror em *O arco-íris da gravidade*? Como se sentem em relação ao que fazem? Aquém da macroengrenagem que promove a barbárie, são pontuadas na narrativa as impressões que dela farão alguns de seus agentes e testemunhas. Mesmo quando permanecem anônimos, são vozes que dizem algo sobre aquilo que denominamos de “Justificação”: a doação de sentido *a posteriori* à produção do horror, com vista a adequá-lo a algum modelo explicativo harmônico.

No romance de Pynchon os praticantes diretos do horror (que não os tecnocratas que o agenciam à distância) não o entendem exatamente como tal – pois praticam-no, entre outras possibilidades, “no exercício do dever”. Isso não significa que eles não o *sofram*, e já a narrativa de Enzian no subtema “Desmedida” afirmava o contrário (“Eram alemães com nomes e reputações, homens de uniforme azul que matavam de modo desajeitado e não sem um certo sentimento de culpa”). Nesse caso, o sofrimento do horror levará alguns dos

genocidas de *O arco-íris da gravidade* à elaboração de algum estratagema para recuperar a paz perdida – mas diferentemente dos participantes de My Lai que colocaram a estória a limpo, seus sentimentos de responsabilidade serão abafados, via de regra, sob algum tipo de justificação.

Por que, como ação individual, o horror é praticado? Para além das condições sociais que fomentam a sua prática, o romance sugere a existência de um outro impulso para o seu exercício: uma aparente pulsão do homem para praticá-lo, que encontra sua possibilidade de expansão em contextos onde não há limites para a dominação do outro. É como nas orgias fetichistas em que Weissmann subjugava Katje e Gottfried: a intromissão do elemento hierárquico, que libera um dos participantes dos limites normalmente impostos ao desfrute dos outros corpos, permite ao dominante transformar o deleite em usufruto. Enquanto interessa a Weissmann dar prosseguimento ao jogo, a dominação encontra algum limite (pois, afinal, os outros devem permanecer vivos); o desfecho da relação, porém (que Katje antevê e do qual consegue escapar), será o assassinato ritual de Gottfried, possibilidade de usufruto máximo – de disposição total – do outro. Entendido como prática rotinizada, também o horror torna-se excessivo na ausência de limites possibilitada pela hierarquização (Abu Ghraib é o exemplo recente de maior notoriedade) – definindo-se por "excessivo" o gradiente de violência que extrapola o que fora contratualmente previsto pela racionalização que dá legitimidade ao seu exercício pontual.

O comprazimento insano no horror indica quais seriam as razões últimas, individuais (psicológicas) ou coletivas (antropológicas), a fomentar a sua produção em *O arco-íris da gravidade*. A obra sugere a existência de impulsos (ou pulsões) individuais e coletivos que o fomentam, cujo exemplo mais evidente é o do holandês Frans van der Groov, ancestral de Katje, no decorrer da sua estadia como colono na ilha de Maurício. A sua história é o relato do extermínio sistemático de uma espécie animal, empreendido como prática rotineira (espécie de esporte ou passatempo). Em Maurício, van der Groov

> perdeu treze anos de usa vida perambulando pelas florestas de ébano munido de seu haakbus, atravessando pântanos e lençóis de lava, sistematicamente matando os dodós nativos por motivos que ele não seria capaz de explicar. Os porcos holandeses davam cabo dos ovos e dos filhotes. Frans cuidadosamente mirava nos pais a 10 ou 20 metros de distância, apoiando a arma no gancho, lentamente puxando o gatilho, fixando a vista na ave

> horrenda, enquanto mais perto de seu rosto, no estopim, embebido em vinho, preso nos dentes da serpentina, uma rosa de fogo ia descendo, o calor junto a seu rosto era *como uma estrelinha só minha*, escreveu ele para Hendrik, seu irmão mais velho, *a estrela de meu Signo*... [...] E aquela ave idiota, desajeitada, que não foi feita para voar nem para correr – para que ela servia, afinal? –, agora nem podia mais localizar quem a assassinara, arrebentada, esguichando sangue, roucamente morrendo... (PYNCHON, 1998, 116-7)

O narrador tem o cuidado de assumir a perspectiva de Frans, para que o ponto de vista do personagem se desenvolva plenamente. A distinção entre os diferentes pontos-de-vista é clara: para o leitor o horror está imediatamente evidente; para van der Groov, contudo, ele envolve algo que nós podemos identificar como prazer, palavra que entretanto (como fiel protestante) estará vetada para ele. É a disparidade entre as visões do leitor e dos agentes do horror que perspectiviza a dinâmica da justificação, que, na passagem acima, pode ser embrionariamente entrevista na incapacidade de Frans em justificar para si mesmo a compulsão que o movia, e a conseqüente acusação da inutilidade das aves como fator de legitimação do seu extermínio. Chegará o momento, porém, em que a vacuidade última da justificação começará a assombrá-lo:

> Ele abandonava os dodós mortos, deixava-os apodrecer, não suportava a idéia de comer-lhes a carne. Normalmente caçava sozinho. Mas muitas vezes, depois de meses, o isolamento começava a mudá-lo, mudar suas percepções. [...] As vozes [...] diziam palavras de sonâmbulos, sozinhas, em duplas, em coro [...] ralhando com ele, zangadas por ele não conseguir entendê-las. [...]
>
> Quando a solidão começava a levá-lo a situações como essa, ele muitas vezes procurava um povoado e participava de uma caçada. Uma histeria ébria, universitária, apossava-se de todos naquelas expedições noturnas, em que logo começavam a atirar em qualquer coisa, copas de árvores, nuvens, morcegos de gritos inaudíveis. [...] todos esses homens estavam presos no espectro intermediário, presos entre freqüências de suas próprias vozes e palavras.
>
> Era um bando furioso de fracassados, representando o papel de raça eleita por Deus. A colônia, o empreendimento, estava morrendo – tal como os pés de ébano que estavam arrancando da ilha, como as pobres espécies que estavam exterminando da face da terra. Em 1681, *Didus ineptus* estaria extinto, em 1710 não haveria mais nenhum colono em Maurício. (PYNCHON, 1998, 117-8)

Em sua normalidade, a histeria coletiva da matança se justifica por si só – pois apenas o leitor entrevê o seu caráter sedativo. É um movimento que arrasta em uníssono os holandeses ao morticínio, prometendo uma satisfação que afinal se cumpre: pelo menos enquanto dura o massacre o fracasso da empresa colonial é colocado em segundo plano.

Mas a percepção de Frans se destacará da mediania, pois ele jamais será abandonado pela necessidade de explicar as práticas que, para muitos, eram simplesmente espontâneas – ou pelo menos passíveis da atribuição de um sentido que a justificava para fins práticos: "Achavam aquelas aves desajeitadas tão malfeitas que pareciam frutos da intervenção de Satanás, tão feias que representavam um argumento contra a origem divina do mundo. [...] O ato de carregar as armas tornou-se uma prática religiosa para esses homens, um ritual cujo simbolismo eles compreendiam." (PYNCHON, 1998, 118) Van der Groov, entretanto, viverá perturbado pela incompreensão do feito e precisará formular alguma racionalização:

> "Quiçá um bico mais formoso, penas mais abundantes, a faculdade de voar, ainda que pouco... detalhes. Ou então, tivéssemos encontrado selvagens neste ilha, quem sabe a aparência da ave não nos parecesse mais estranha que a dos perus da América do Norte. Sua tragédia é serem eles a forma dominante de Vida em Maurício, porém não saberem falar." (PYNCHON, 1998, 119)

Para livrar-se da tortura, ele concluirá que, por não possuírem o dom da fala e serem conseqüentemente incapacitados para a conversão a Cristo, nisso residira (mais do que na feiúra e na inaptidão para o vôo) a "predisposição natural" dos dodós ao extermínio. É assim que Frans consegue compreender, e portanto justificar, a sua matança.

Como conseqüência da "falha original" daquelas aves, e como atestado de benevolência para com elas, ele sonhará com o dia da miraculosa conversão dos dodós (agora dotados do "Dom da Fala") ao Cristianismo:

> E há lágrimas de felicidade nos olhos dos dodós. São todos irmãos agora, eles e os seres humanos que antes os caçavam, irmãos em Cristo, o bebezinho ao lado de quem eles agora gostariam de pousar, empoleirando-se em seu estábulo, as penas tranqüilas, para passar a noite inteira velando seu rosto querido... (PYNCHON, 1998, 119)

No sonho de Frans, a felicidade é dos dodós, agora irmãos em Cristo. A sua racionalização tem alguma afinidade com a conceitualização do ideal ascético em Nietzsche, quando o filósofo afirma que a ascese "expressa o dado fundamental da vontade humana, o seu *horror vacui*: *ele precisa de um objetivo* – e preferirá ainda *querer o nada a nada querer*" (NIETZSCHE, 1998b, 87-8): uma vez "justificada" a existência da espécie dentro da Cristandade, uma vez precisada a sua função ("Agora santificados, haverão de

alimentar-nos; santificados, seus restos mortais e seu excremento fertilizarão nossos campos" (PYNCHON, 1998, 119), Frans se pacifica quanto à sua ação pretérita – que tinha o "objetivo" de corrigir o não-lugar de uma criatura em meio à Criação. A "vontade humana", para Nietzsche, revela sua frequeza na necessidade da doação de sentido a práticas motivadas por um jogo de forças para cuja origem o sentido não tem qualquer relevância.

É esta a dinâmica da justificação em *O arco-íris da gravidade*. As racionalizações de van der Groov não têm nenhuma relação ontológica com o impulso à matança, e nem com a perturbação que ele sentia por tê-la empreendido – mas ela é eficiente em neutralizar a violência ao justificar o instinto de extermínio; caso não tivessem se tornado irmãos em Cristo, "os dodós seriam apenas o que parecem ser à luz ilusória do mundo – apenas nossas presas. Deus não poderia ser tão cruel assim." (PYNCHON, 1998, 120) Desnecessário dizer: a miséria de tal formação do sentido é que ela pode, de fato, se satisfazer consigo mesma.

É o que ocorre quando os colonos alemães se dão conta de que a taxa de natalidade dos herero se tornara negativa. A situação é idêntica à anterior, com a diferença de que agora a resposta ao *horror vacui* estará não na explicação religiosa, mas na formulação científica (que afinal era, para Nietzsche, a religião do século XIX, a caracterizar com melhor precisão o modo próprio àquele século de rejeição do *horror vacui*). Na intenção de explicar o desvio demográfico, "Alguns médicos mais racionais atribuíram a queda na taxa de nascimentos dos herero a uma deficiência de vitamina E em sua dieta – outros, à dificuldade de ocorrer fertilização entre os herero, dado o formato longo e estreito dos úteros de suas mulheres." (PYNCHON, 1998, 330) Porém, os colonos terão trabalho em encontrar a solução pacificadora; talvez a ciência não fosse um refúgio tão eficiente quanto a religião o fora em eras passadas. Qualquer que seja o motivo, o fato é que

> por trás de todas essas explicações razoáveis, todas essas especulações cientificas, nenhum africânder branco conseguia expressar o modo como se sentia em relação a isso... Havia algo de sinistro solto no veld: ele estava começando a olhar para aqueles rostos, principalmente os das mulheres, alinhados do outro lado das cercas de espinhos, e sabia, sem precisar de qualquer prova lógica: havia uma mente tribal em ação, e ela optara pelo suicídio... Não dá para entender. Talvez nós não tenhamos sido tão razoáveis assim, quando tomamos deles o gado e as terras... e depois os campos de trabalhos forçados, é claro, o arame farpado, as paliçadas... Talvez eles não tenham mais vontade de viver neste mundo.

> Mas é típico deles, desistir, ir morrer num canto... por que não tentam negociar? Poderíamos encontrar uma solução, *alguma* solução... (PYNCHON, 1998, 330)

Aqui, parece falhar a estratégia da justificação. Ainda é possível contornar a atribuição de responsabilidades e jogar nos herero parte da culpa pela própria morte. Mas não se faz com seres humanos o mesmo que com uma espécie de aves, e o fracasso da justificação vem apontar, na Namíbia de Pynchon, a inevitabilidade da percepção última do horror colonizatório pelos próprios europeus. É nas fraturas da justificação – na sua violência como ato, na sua arbitrariedade, na sua insuficiência – que *O arco-íris da gravidade* tematiza os meandros da auto-atribuição de inocência ou culpabilidade pelos agentes do horror, em que o procedimento-padrão parece estar em perspectivar a condição do outro apenas mediante a consideração da legitimidade imanente à própria ação empreendida. Enquanto se mantiver sob a proteção da justificação, o horror se manterá intocado como prática.

2.1.4.2 Busca

Vários autores apontam a década de 1960 como um momento de crise nas estruturas sociais de produção de sentido. Numa cultura em rápida transformação, é como se a vida tivesse deixado de fazer sentido por si só. É isso o que conecta uma frase de Eric Hobsbawn ("A revolução cultural de fins do século XX pode [...] ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais", HOBSBAWN, 1997, 328) a esta de Norbert Elias sobre o terrorismo alemão dos anos 60: "uma das repetidas queixas no campo terrorista – e certamente não só nele – é sobre o vazio e a ausência de sentido da sociedade existente." (ELIAS, 1997, 215) Iniciamos então este item sob a constatação de que "o problema da fome de significado [...] deslocou-se, no decorrer do século XX, [...] para o primeiro plano entre os membros das novas gerações de origem burguesa" (ELIAS, 1997, 216), com o que não pretendemos explicar reflexologicamente as questões do "Sentido" ou da "Busca" em *O arco-íris da gravidade*, mas apenas situar a sua pertinência num quadro histórico específico: não deve nos surpreender que a busca do sentido seja um tema importante num romance escrito na década-símbolo da crise a que se referiam Elias e

Hobsbawn, pois havia então [an] “almost insurmountable sense that one [was] not really there, that one [did] not actually feel what one thinks one feels, that life [had] become a gigantic acting-out of roles which have to end, have to be transcended, if we are to believe that we have lived at all.” (McCONNELL, 1977, xviii)

Em *O arco-íris da gravidade* a subjetividade existe como busca, ou melhor: como decorrência de uma queda ou desvio da normalidade, que instaura a busca por um sentido que reinstaurasse a unidade perdida. Os motivos para o desvio variam (loucura, revelação, senso de inadequação, anomia social), mas o resultado é sempre a produção de uma subjetividade desgarrada, à qual provavelmente estará para sempre negado o retorno à normalidade – e quando tal retorno puder ocorrer, ele jamais será pura e simplesmente uma volta ao estado original, trazendo consigo alguma diferenciação.

A “Busca” – como condição de vida – inaugura na subjetividade uma cisão epistemológica dificilmente reconciliável, ou então reconciliável apenas mediante o obscurecimento da cisão: pois ela coloca em questão a própria ontologia da realidade. A cisão é a realização em ato da velha “parábola das estátuas pensantes”, assim descrita por Elias:

> Cada uma está isolada. Cada estátua em isolamento percebe que há algo acontecendo do outro lado do rio ou do vale. Cada uma tem idéias do que está acontecendo e medita sobre até que ponto essas idéias correspondem ao que está acontecendo. [...] Mas continua em aberto a questão de se o que ela pensa corresponde ao que lá está sucedendo. Ela não tem meios de se convencer. É imóvel. E está só. O abismo é profundo demais. O golfo é intransponível. (ELIAS, 1994, 96-7)

No vocabulário de *O arco-íris da gravidade*, e para utilizarmos um dos termos de maior fortuna entre os exegetas de Pynchon, esta condição engendrará um estado de *paranóia*. A palavra ganha força analítica por não se resumir aos dilemas do sujeito cognoscente (o sujeito produtor de conhecimento, pensado filosoficamente), remetendo à crescente dificuldade de ordenação pelo indivíduo da realidade de um século cuja compreensibilidade escapa ao horizonte de expectativa comum: “After all, in an insane world [...] paranoia represents an attempt to establish sanity, to create order out of chaos. To believe however erroneously that the world is hostile is to establish a basis for action.” (SLADE, 1974, 24) A famosa paranóia pynchoniana revela assim a sua radicação sócio-histórica, dado que ela em momento algum é pura psicopatia: pelo contrário, decorre

sempre da necessidade de atingir uma lógica que unifique os vastos sistemas de produção de sentido que abrangem a quase-totalidade das estruturas que movem o sistema-mundo. Dada a absurda complexidade do sistema, o seu sentido último se torna cada vez mais intangível, e a paranóia se torna então uma (*a priori* frustrada) ficção necessária: "There is a necessary relation between the fictions by which we order our world and the increasing complexity of what we take to be the 'real' history of that world." (KERMODE, 2000, 67) Toda a obsessão dos personagens quanto à atuação onipresente do sistema-*They* é paranóica (a pergunta básica é: "is there a plot in the universal rot?", TANNER, 1976, 57); e como, afinal, todas as ideações dos *plot* acabam por se revelar ao menos relativamente quiméricas (apesar do seu vínculo *de facto* com a realidade), "*Gravity's rainbow* dramatizes both our need for fictions and the invalidity of our fictions." (STONEHILL, 1988, 152)

Nesses desdobramentos epistemológicos, o "sentido como busca" só existe para aqueles que sentem a própria inadequação. A disposição da subjetividade como "emergência" – como uma estrutura que *emerge* da vivência de uma fratura – a transforma num estado de exceção. O senso comum não se encaixa aqui e, se a subjetividade (como crise) existe apenas enquanto problema, ela só pode ser uma ocorrência minoritária. "In Pynchon's world, the self, the ego, *is* 'incidental'; it is a function of the 'reality' outside the self and the manner in which the outside world impinges upon consciousness" (SLADE, 1974, 152): se assim é, para aqueles que não desenvolvem algum conceito de realidade como diferença em relação às projeções do sujeito – que não produzem a passagem da "certeza sensível" para a "consciência-de-si" hegelianas –, a subjetividade (ainda que não a "personalidade") virtualmente inexiste: há apenas a continuidade do real. Uma conseqüência importante estará em que as ficções motivadas pela busca fazem romper com o sedentarismo: em contraste com a vocação gregária do senso comum, a subjetividade "em queda" tenderá a se colocar em movimento, mesmo que o objetivo do movimento não esteja plenamente claro. Adiciona-se a isso a diminuição da sua capacidade de comunicação e co-pertencimento ao *socius* – o seu isolamento gradativo –, e então estará formado o quadro segundo o qual "such fantasies may be necessary to maintaining consciousness and purposive motion; yet it reveals the solipsism that is implicit in them as well, for one of the subjects of Pynchon's book is the inability of people to love anyone outside their own fantasy projections." (TANNER, 1976, 59) Ainda que a citação tenha *V.*

como referência, a sua aplicação a *O arco-íris da gravidade* é linear, e em ambas as obras o movimento solitário da busca terá um caráter entrópico – entropia, outro termo decisivo para a fortuna crítica de Pynchon.

Subsiste porém uma diferença entre a tematização da subjetividade como busca do sentido nos dois primeiros romances de Pynchon – *V.* e *The crying of lot 49* – e no livro de 1973. Podemos compreendê-la pela comparação entre os dois personagens paradigmáticos de *V.* para o tema em questão: Stencil e Benny Profane. As respostas de ambos à lacuna pessoal de sentido são diametralmente opostas: ao passo que Profane deixa-se levar pela vida (entregando-se passivamente aos fluxos que o acolhem), Stencil é obcecado pelo objetivo de descobrir o enigma que cerca V., mulher misteriosa mencionada no diário de seu pai. Enquanto Profane vai progressivamente se dissolvendo como ator social (pela recusa da função socialmente outorgada de trabalhador regular, pela sua incapacidade de estabelecer vínculos pessoais duradouros), o leitor vai percebendo que a busca paralela de Stencil é delirante, pois os indícios a orientá-la não passam de figurações pessoais – a sua interpretação do sentido contido nos indícios que o levariam a V. pode ser traduzida, nas palavras de Frank Kermode, como "a permanent need to live by the pattern rather than the fact, as indeed we must." (KERMODE, 2000, 11) Em *V.*, a sugestão antropologicamente abrangente de Pynchon, que alarga ainda mais a sugestão já antropologicamente abrangente de Kermode, é a de que o modelo-Stencil e o modelo-Profane são as duas únicas alternativas disponíveis àqueles que "caírem" da normalidade para a vivência do sentido-subjetividade como crise: a auto-entrega ao fluxo, o "mergulho na corrente" de Profane (anti-ação que assume e radicaliza a ausência de sentido), ou então a adoção de uma *crença* (não percebida pelo sujeito como tal) como a que leva Stencil à perseguição de um objetivo fantasmagórico, modo de vida encharcado da irracionalidade que Weber associa à confissão protestante – pelos objetivos e pelo padrão de conduta que ela favorece estabelecer: a dedicação "irracional" ao trabalho e ao acúmulo da riqueza. Para Weber, o indivíduo protestante trabalha incansavelmente, mas

> Se alguém lhes perguntasse sobre o "sentido" dessa caçada sem descanso, que jamais lhes permite se satisfazerem com o que têm, o que a faz por isso mesmo parecer tão sem sentido em meio a uma vida puramente orientada para este mundo, [...] responderão simplesmente que os negócios e o trabalho constante tornaram-se "indispensáveis à vida". Esta última é de fato a única motivação pertinente, e ela expressa ao mesmo tempo [...] o quanto há de

> [...] *irracional* numa conduta de vida em que o ser humano existe para o seu negócio e não o contrário. (WEBER, 2004a, 62)

Se a polaridade Profane-Stencil persiste em *O arco-íris da gravidade*, há que se notar que em 1973 ganha contorno nítido a fundamentação histórico-social dos problemas que engendram as crises pessoais de sentido. As respostas individuais à crise não se explicam totalmente pelo liame entre indivíduo e sociedade, pois permanece no romance a fundamentação inextricavelmente idiossincrática das reações e escolhas – mantendo de *V.* a forte porção do inexplicado a atuar em cada uma delas. Mas o fato é que, diferentemente do livro anterior, em *O arco-íris da gravidade* o leitor não é lançado ao encontro de crises cujas origens ou motivações jamais serão explicadas, sendo-lhe, pelo contrário, permitido conhecer seus antecedentes. As crises têm diminuído seu caráter genericamente existencial para envolverem um espectro amplo de condicionantes sócio-históricas – o que não impede que as subjetividades "em queda" sejam o oposto da subjetividade paradigmaticamente romântica, entendida como a interioridade pura, plena, densa, mas oprimida à autocoação pelas estruturas sociais externas. Tem-se em Pynchon o oposto do sujeito romântico porque, em seus personagens, para além (ou para aquém) dos parâmetros imagético-ficcionais que compõem a normalidade – para a qual o sujeito é um conjunto de funções socialmente definidas, que deve viver *nas* e *pelas* ficções definidoras do "normal" –, não resta nada, ou seja: não há interioridade, e não tem "sentido" nada daquilo que, na continuidade da vivência humana, lhes aparece como realidade – mas que não passa de projeção subjetiva. Esse "vazio" pode nos aproximar da (inesperada) continuidade observada por Luiz Costa Lima entre o sujeito cartesiano e a sua contraparte contemporânea (em Michel Foucault): "*Que afirma esse 'discurso' da pura negatividade senão um sujeito que, rejeitando a filosofia do sujeito solar, se comporta praticamente como ele, i.e., permanecendo atento a si, apenas se distinguindo de seu antecedente porque este se via como pleno, ao passo que o sujeito da negatividade* [...] *se vê como vazio [...] ?*" (COSTA LIMA, 2000, 253) A passagem revela a centralidade que o sujeito continua a ter na cena contemporânea, em que a sua propalada "morte" aparece uma nova faceta da sua longa continuidade histórica. Isso não iguala Pynchon a Foucault, mas aponta a similaridade (na negatividade) entre duas formulações contemporâneas da questão do

sujeito, delineando a forma particular que lhe dará o romancista ao produzir personagens cujas ações são, afinal, orientadas pela necessidade de atribuir sentido ao vazio.

Na configuração da busca o vazio se revela na própria impossibilidade de estabelecimento de um sentido que cancele em definitivo a necessidade da busca – o que não leva necessariamente ao mergulho num precipício, pois alguma ação ainda é possível. Por exemplo, num dado momento vários agentes ligados à "Firma" percebem que não eram o que haviam pensado ser: descobrem terem sido usados pelo sistema para enganar pessoas que pensavam estar ajudando, e que as suas funções não envolviam nenhuma "causa nobre" que as legitimasse moralmente. Como se comportarão agora, quando o chão lhes foi subtraído? As respostas variarão, mas tem-se nesse desespero a dramatização de um *topos* recorrente em Pynchon: "There is in Pynchon's world view one possibility worse than being trapped in a conspiracy leading toward death – and that is not being trapped in a conspiracy at all, [...] standing outside all plots, swimming free of all tides." (SANDERS, 1976, 151) Os agentes da "Firma" se verão fora de qualquer complô – e o que mais resta ao indivíduo sem uma trama, um enredo que dê sentido à vida (entendida como rotina normalizada)? A fuga do precipício, a condição de possibilidade para a execução de uma ação que fuja aos impasses da dicotomia Stencil-Profane, advém da inadequação da própria lógica dicotômica: "The problem with such 'ominous logic' [...] is that it is not particularly logical. There is an infinite 'middle' region between the hyperbolic extremes of an absolute, externally imposed […] order and total chaos, and Pynchon's novels inhabit this 'middle' region." (HITE, 1983, 16) Formulação que pode ser iluminada, para os nossos fins imediatos, pela seguinte passagem de Tanner, sobre aquele que ele considera ser um *topos* comum a toda a literatura americana:

> there is an abiding dream in American literature that an unpatterned, unconditioned life is possible, in which your movements and stillnesses, choices and repudiations are all your own; and that there is also an abiding American dread that someone else is patterning your life, that there are all sorts of invisible plots afoot to rob you of your autonomy of thought and action, that conditioning is ubiquitous. (TANNER, 1971, 15)

A *middle region* de Hite é a condição de possibilidade para a fuga deste par de possibilidades que aterroriza a literatura de Pynchon. Em relação aos agentes da "Firma",

que eles montem uma “Contra-força” para resgatar Slothrop do inferno em que o haviam lançado revela a possibilidade da *resistência* como alternativa à dicotomia “entre o um e o zero” (mas que a mesma “Contra-força” seja afinal cooptada, isso revela a quase absoluta ausência final de saídas perspectivada por *O arco-íris da gravidade*).

Como essa *middle region* é mais propriamente o assunto do nosso último capítulo, permaneceremos por ora dentro dos termos da dicotomia Stencil-Profane, analisando as “Buscas” dos quatro personagens que passam a orientar a ação romanesca quando ela se desloca para a “Zona”: Weissmann, Slothrop, Enzian e Tchitcherine. Das suas buscas, o retorno à normalidade não será uma opção – a aparente exceção de Weissmann implicará a sua *rendição* à normalidade: uma adaptação que não contradirá a sua prática profissional anterior, mas que abafará por completo as características pessoais que até então o haviam dominado. Analisemos, então, cada um dos casos, tendo como termo de referência uma outra observação preciosa de Tony Tanner, para quem “One way to describe a lot of recent American novels would be to say that they are really about the search for the appropriate motive which will transform motion into direction.” (TANNER, 1971, 150) Vimos que a crise gera movimento: em que medida, porém, conseguirá esse movimento ter alguma direção?

Começamos pelos herero. Trata-se da mais sócio-historicamente condicionada das crises que emolduram a ação narrativa na “Zona” – pois o que acontece com eles no *Südwest*, após o massacre pelos alemães, é a dissolução das suas estruturas comunitárias de sentido. A sua taxa de natalidade negativa resulta de uma conjuntura em que a totalidade da vida está irremediavelmente arruinada – é uma espécie de resposta instintiva ao estado geral de anomia:

> Para os herero, a escolha era simples, entre dois tipos de morte: a morte tribal ou a morte cristã. A morte tribal fazia sentido. A morte cristã não fazia sentido algum. Parecia-lhes um exercício de que eles não tinham necessidade. Mas para os europeus, que caíram no Conto do Menino Jesus, vigarice que eles próprios inventaram, o que estava acontecendo com os herero era um mistério tão indevassável quanto os cemitérios de elefantes, ou os lemingues correndo em direção ao mar. (PYNCHON, 1998, 330)

Na Alemanha, Enzian se tornará obcecado pela possibilidade de formulação de um mito que explique a transformação do seu mundo de origem, para, através desse mito

(narrativa não apenas unificadora, mas também criadora da comunidade que o elabora), recuperar a unidade tribal perdida desde a saída do Kalahari. Com isso, ele se transforma no Messias do Erdschweinhöle (a moradia dos herero), tendo a tecnologia como metafísica e o A-4 como totem:

> O que Enzian quer criar não terá história. Jamais precisará de uma alteração de desenho. O tempo, o tempo tal qual o conhecem as outras nações, vai morrer aos poucos dentro deste novo tempo. O Erdschweinhöle não estará preso ao tempo, como está o Foguete. O povo encontrará o Centro outra vez, o Centro sem tempo, a viagem [...] em que toda partida é uma volta ao mesmo lugar, o único lugar... (PYNCHON, 1998, 331)

Esse Messias não advoga uma nova verdade, e sim o retorno da velha verdade sob uma roupagem que a torne adequada à transformação histórica por que passara o seu povo (os velhos mitos perdem o seu potencial de referencialidade quando se almeja explicar a atualidade). Enzian tem como antagonistas Ombindi e os “Vazios”, que querem resolver o vácuo de sentido coletivo com o suicídio tribal progressivo (através do aborto e da contracepção total). Toda a situação dos herero da “Zona” deve ser observada através da polarização entre as duas verdades que lhes são oferecidas como alternativa à anomia; verdades que apresentam, afinal, um ponto em comum: [Enzian] “encontrou uma estranha reaproximação com os Vazios: [...] O Centro eterno é tão fácil de ver quanto o Zero Final. Os nomes e os métodos variam, mas o movimento rumo ao silêncio é o mesmo.” (PYNCHON, 1998, 331) Evidentemente a semelhança não esconde a diferença abismal entre um e outro movimento, uma vez que Enzian pretende resgatar a continuidade dos herero como povo: o silêncio, para ele, é o silêncio daqueles para os quais a vida é um ato contínuo, imanente, em que o sentido não existe como questão.

Porém a queda do contínuo da vida para a problematização do sentido não pode ser simplesmente apagada. Ela impõe a revisão da cosmologia ancestral pela busca de uma nova cosmologia que a substitua, por sua vez encarnada em novos elementos que ocupem o lugar daqueles que, apropriados da paisagem circundante, materializavam ou representavam ritualisticamente a cosmogonia tribal: o vento, a água, os animais silvestres, os acidentes geográficos... Se não eram mais esses os elementos a simbolizar o plano metafísico responsável pelos acasos da atualidade, Enzian irá substituí-los pelo que encontra na Alemanha, para onde vai como criado e amante de Weissmann. Assim como

tantas outras personagens de Pynchon, o que fará então será: “try to construct meanings because the premise that the center did not hold constitutes an original loss. The particles of experience to be connected thus become fragments of an original unity. The search for meaning is the consequence of the failure of revelation.” (HITE, 1983, 32) Amante de Weissmann, e por ele inserido nos círculos de pesquisa aerobalística, será esse o universo do qual Enzian partirá para elaborar a sua cosmogonia:

> a descoberta de que o amor, em meio a esses homens, após as sensações físicas e orgasmos, tinha a ver com tecnologias masculinas, contratos, vitórias e derrotas. E exigia, no seu caso em particular, que ele passasse e servir o Foguete... Mais do que uma mera ereção de aço, o Foguete representava todo um sistema *conquistado*, arrancado, das trevas femininas, mantido a despeito das entropias da Natureza, essa Mãe adorável porém simplória: foi a primeira coisa que Weissmann o obrigou a aprender, seu primeiro passo para poder tornar-se cidadão da Zona. Enzian foi levado a acreditar que, se compreendesse o Foguete, viria a compreender de verdade sua própria masculinidade... (PYNCHON, 1998, 337)

A experiência alemã o leva a trocar a natureza-mãe por uma teogonia científica ainda a ser formulada, mas que a princípio seria capaz de explicar tanto o destino do seu povo (as razões metafísicas da sua “conquista” pelo colonizador) quanto as fundações da subjetividade do profeta, Enzian. Esse é o lugar do Messias, a entrelaçar a si mesmo o destino de um povo. A partir desse momento, Enzian estará solitário, solidão que aumentará à medida que avançar a narrativa (e que o assemelhará aos outros três personagens “em queda” ora analisados, que também têm na solidão a condição final da radicalização da busca).

Sob a sua liderança, parte dos herero se dedicará a encontrar despojos do A-4 que lhes permitam construir o 00001, réplica idêntica do 00000 de Weissmann (mestre que “revelara” a Enzian o caminho da verdade), pois para Enzian o “Texto sagrado não poderia senão ser o Foguete, orururumo orunene o excelso, o ascendente, o morto, o refulgente, o grande... nossa Torá.” (PYNCHON, 1998, 537) Ter o Foguete como Torá significa lê-lo como o correlato humano de um campo que, transcendente, determina as contingências terrenas. Este campo metafísico será ocupado pela tecnologia, força primordial a orientar as ações humanas:

> Isso quer dizer que a Guerra nunca foi política, a política era mero teatro, tudo isso só para desviar a atenção das pessoas... secretamente, a Guerra estava sendo determinada pelas necessidades da tecnologia... por uma conspiração entre seres humanos e técnicas, por algo que precisava da explosão de energia de uma guerra, gritando "O dinheiro que se dane, é a própria vida de (o)(a)(s) [inserir aqui o nome da Nação em questão] que está em jogo", mas querendo dizer na verdade *o dia já quase raiou, preciso da minha dose de sangue desta noite, minhas verbas, aah, mais, mais...* Os verdadeiros gritos eram gritos de alocações e prioridades, não entre firmas – a coisa apenas foi feita de modo a dar tal impressão – e sim entre diferentes Tecnologias, Plásticos, Eletrônica, Aviões, e suas necessidades, que só são apreendidas pela elite dominante... (PYNCHON, 1998, 537-8)

A análise dos assuntos terrenos é embebida numa metafísica que a torna traduzível para a mentalidade tribal que subsiste nos (germanizados) herero. Desaparece a irracionalidade (a incompreensibilidade) das ações humanas, pois ela se reveste de uma lógica que deve necessariamente ser incompreensível, porquanto transcendente, i.e., acessível apenas pelos iniciados (a "elite dominante", que passa, assim, a ter sentido para Enzian). À objeção de que "a tecnologia só faz reagir às circunstâncias" (PYNCHON, 1998, 538) Enzian insiste em "procurar fontes de poder e redes de distribuição que nossos professores jamais imaginaram, ou que foram incentivados a ignorar..." (PYNCHON, 1998, 538) O procedimento obsessivo de Enzian e a sua dificuldade em produzir resultados convincentes despertarão a desconfiança dos companheiros, o que o deixará cada vez mais só e, tal como o Crucificado, o levará a momentos de dúvida: "E se, no final das contas, não for o Foguete, não for a IG? ... e se morrerem antes de encontrarem o Texto Verdadeiro a ser estudado..." (PYNCHON, 1998, 541) Mas as dúvidas não o desviarão do caminho traçado, levando-o a verticalizar ainda mais a vocação coletiva da sua tarefa messiânica, em que os seguidores – apóstolos? – deveriam levar adiante o seu legado e a sua tarefa: "sem dúvida será preciso contar com uma equipe maior, se a busca vai ser tão grande assim..." (PYNCHON, 1998, 541) Repete-se em Enzian o percurso mental de Lorde Byron, a Lâmpada, cujo messianismo, contudo, melhor representa a liderança da ação política, entendida como diretriz racional de um processo de transformação programática da atualidade. Diferentemente de Byron, Enzian não tem a totalidade dos semelhantes (a Humanidade) como universo de remissão empírica, mas apenas um contingente específico, pelo qual se sente pessoalmente responsável. Por isso, ele não gozará (como Byron) com o próprio isolamento, o que só é possível para quem rejeita o mundo narcisicamente. Pelo contrário, para ele o seu isolamento retrata a dificuldade da salvação do povo sob a sua

guia, e Enzian sofrerá com ele. A sua imersão na sua busca pessoal (que entretanto é imediatamente coletiva) se intensificará até o ponto em que, isolado, receberá a acusação de Christian:

> "Não me venha com essa conversa mole", explode Christian, "você está se lixando pra mim, está se lixando pra minha irmã, ela morrendo lá e você aqui encaixando-a nas suas equações – não me venha com essa conversa de pai espiritual, porque dentro desse seu ego você nem mesmo nos odeia, você é indiferente, você não tem mais nenhuma *ligação* conosco –" Brande o punho cerrado diante do rosto de Enzian. Está chorando.
>
> Enzian permanece impassível, deixa. Dói. Ele deixa. E sua humildade não é só política. Ele sente a verdade básica que há no que Christian disse – talvez não toda ela, não toda ao mesmo tempo, mas o bastante. (PYNCHON, 1998, 542)

Enzian encarna aqui algo que Tanner notara a respeito do romance americano contemporâneo:

> they concentrate on people who precisely *are* turning themselves into "isolated systems"; […] they take in a decreasing amount of information, sensory data, even food, with the result that the sense of their own personal entropy is heightened and this sense is then projected over the world around them. (TANNER, 1971, 146-7)

A acusação de Christian terá efeito sobre o líder, que ao final do romance terá reconquistado a confiança dos herero e levado a cabo a construção do 00001. Mas *O arco-íris da gravidade* deixa em aberto o futuro da tribo: não sabemos se o foguete é de fato lançado, nem muito menos se a unidade ancestral é de fato resgatada (o que parece altamente improvável). Não há um "final" para os herero, que nos abandonam a caminho do sítio de lançamento do 00001, para nunca mais serem vistos.

Tchitcherine vive uma crise mais idiossincrática que a de Enzian. Subterraneamente, ela se origina da percepção de uma fratura na ordem à qual ele pertence: da sensação de que o Estado Soviético é organizado e gerido sob uma lógica e interesses diferentes daqueles em que ele fora treinado para acreditar. A sua submissão às crenças aprendidas o impedirá, contudo, de vivenciar a fratura como tal, levando-o a descarregar sua fúria sobre um elemento completamente alheio a ela: o seu meio-irmão, ninguém menos do que o próprio Enzian, concebido durante uma parada para abastecimento na Namíbia da frota russa que

saíra do Báltico para enfrentar os japoneses na guerra de 1904-5, e que tinha o seu pai entre os marinheiros.

Tchitcherine sempre fora um desajustado: em parte louco ("Espere até o front oriental. Bastará sua primeira ação para que Tchitcherine ganhe fama de louco suicida", PYNCHON, 1998, 358), em parte marginal (segundo boatos, fora mandado ao Quirguistão por ter se envolvido com uma cortesã da alta roda, cujos amantes "iam desde ministros até os capitães Tchitcherines da vida", PYNCHON, 1998, 356), em parte subversivo ("Tchitcherine tem todo um talento para envolver-se com indesejáveis, inimigos secretos da ordem, as sobras contra-revolucionárias da humanidade: não é uma coisa planejada, é algo que simplesmente acontece", PYNCHON, 1998, 359). Ele é definitivamente um pária, e é portanto percebido com desconfiança pelas altas patentes (ser destacado para a Ásia Central é uma forma de punição). Para-si, porém, ele desenvolve a convicção de que fora preterido na hierarquia militar por ter um meio-irmão negro; na solidão do Quirguistão, ele se torna obcecado pela idéia: "É por causa de Enzian, só pode ser o desgraçado do Enzian." (PYNCHON, 1998, 362) Na "Zona", a obsessão o levará a se desgarrar quase que por completo da máquina militar soviética, para empreender uma caçada pessoal (e aparentemente autônoma) ao africano.

Para o leitor ficará claro que esta é uma solução-Stencil, que no máximo abafa a sensação do vazio: "É quase como se... ele visse Enzian como... um outro lado de si próprio – uma versão negra de alguma coisa que há dentro dele. Uma coisa que ele precisa... liquidar." (PYNCHON, 1998, 516) Não há como atestar a "legitimidade" dessa interpretação feita por um outro personagem do romance, mas o fato é que se trata de uma busca sem qualquer motivação concreta, movida por um ódio cego, e cujo objetivo é a aniquilação do outro. Tal como ocorrera a Enzian (a Weissmann e a Slothrop), a imersão na obsessão fará dele um "sistema isolado" (conforme descreveu Tanner) na "Zona":

> O pequeno Estado que ele está criando no vácuo alemão baseia-se na sua necessidade compulsiva – que ele desistiu de tentar compreender – de aniquilar o Schwarzkommando e seu mítico meio-irmão, Enzian. Tchitcherine tem sangue de niilista [...] [e o seu é] um Estado que só vai perdurar enquanto viverem todos os indivíduos que o compõem. (PYNCHON, 1998, 359)

Ou seja, a sua missão-Stencil é terminal para ambos os envolvidos – pois a concretização da obsessão implicará no fim do "Estado" em que há tempos a vida do russo havia se tornado, exatamente como aconteceria a Stencil caso ele afinal desvendasse o mistério sobre "V."

A busca de Tchitcherine leva-o a se autonomizar da ordem, num movimento que tem uma direção precisa mas que não tem sentido algum: "Tchitcherine se dá conta de que está finalmente sozinho agora. O que quer que vá encontrá-lo, vai encontrá-lo sozinho. Sente necessidade de estar sempre em movimento, embora não tenha para onde ir." (PYNCHON, 1998, 723) A passagem diz como, no final da sua trajetória, ele nem mesmo sabe o que poderá "encontrá-lo" – e a hipótese de que ele venha a ser encontrado é na verdade uma inversão da sua condição original de caçador. Ocorre que Tchitcherine se autonomizara da ordem permanecendo dentro dela. Ele não compreende a causa real da sua crise, e, desse modo, ao contrário de Slothrop – que ganha livre curso ao fugir do exército americano –, ele prossegue como um oficial integrado ao exército soviético e crente, ademais, nos ideais que aprendera a louvar. Tal condição amplifica a sua incapacidade de dar plena vazão às dúvidas que tem quanto ao ideário do sistema, revelando a sua ingenuidade e subserviência, que o acompanharão até o limiar de uma sentença de morte. Pois o seu desvio acaba por se tornar excessivo, o que o leva, afinal, a ser interrogado por agentes mais propriamente "internos" ao regime (na distinção entre o *inner* e o *outer party* de George Orwell em *1984*, Tchitcherine seguramente pertenceria ao segundo). Seus superiores querem saber o quê de fato se passava com Tchitcherine, e ouvem em retorno a pergunta:

> "só quero saber se era para eu morrer por eles."
>
> "Ninguém quer que você morra." Tranqüilizador. "Por que é que você acha isso?" [...]
>
> Tchitcherine quer dizer que lhe foi necessário lutar para acreditar em sua mortalidade. Tal como seu corpo lutou para aceitar o aço. Sufocar todas as suas esperanças, lutar para atingir a mais amarga das liberdades. Foi só recentemente que ele tentou encontrar conforto no balé clássico da dialética de força, contraforça, colisão e nova ordem – foi só quando chegou a Guerra e a Morte apareceu do outro lado do ringue, a primeira vez que Tchitcherine a viu após tantos anos de treinamento: mais alta, com músculos mais belos, menos desperdício de movimentos do que ele jamais imaginara – foi só no ringue, sentindo o frio terrível provocado por cada golpe, que ele recorreu a uma Teoria da História – o mais patético dos confortos – para tentar dar algum sentido a tudo. (PYNCHON, 1998, 727)

Tchitcherine pensa, mas não diz o que, em outras palavras, pode ser glosado como a desconfiança em relação ao sentido oficialmente coletivo, universal e heróico da missão a que se dedicava. O movimento de justificação de Tchitcherine o leva a abandonar o arduamente conquistado ateísmo (ele "lutar[a] para acreditar em sua mortalidade") para professar um outro credo religioso, porém desta vez de uma religiosidade imprevista: o credo marxista, a "Teoria da História". Apenas a subserviência o fizera obedecer ao ateísmo, pois a sua fé não se apagara de todo; e apenas a subserviência o fará crer na religião oficial do Estado, na qual ele na verdade não acredita; entre o abandono incerto de uma fonte segura de sentido, em prol de uma adesão ainda mais incerta a uma outra, Tchitcherine se vê preso num deslocamento que, facilmente notado pelos seus superiores, fará dele um pária no Exército Vermelho. Em momento algum, porém, ele leva as suas inquietações até o fim; é a "sina pessoal que encerra dentro de si – chegar sempre só até a beira das revelações. Aconteceu pela primeira vez com o Lume Quirguiz, e a única iluminação que experimentou então foi que o medo sempre o impediria de entrar de verdade. Jamais irá além das fímbrias ..." (PYNCHON, 1998, 584) Novamente atolado no medo, que solução ele dará para as dúvidas (ao mesmo tempo pessoais e políticas) que tanto o torturavam? Buscar e matar Enzian:

> "Quando começou... há muito tempo – no início... eu achava que estava sendo punido. Pus a culpa nele."
> "E agora?"
> "Não sei." [...]
> "*Ele não é seu alvo*. Outros o querem."
> "Quer dizer que vocês deixaram que eu..."
> "Até agora. Sim." (PYNCHON, 1998, 728)

A ingenuidade de Tchitcherine é tal que ele nem mesmo percebera ter obtido uma permissão tácita para caçar Enzian, tarefa que era do interesse do Estado soviético (por razões que não resgataremos). Por fim, o interrogatório se conclui com uma proto-sentença de morte. Tchitcherine não é mais necessário, e pode voltar para casa. Mas voltar em que condições, exatamente?

> "Você sobreviveu, Vaslav. Apresente-se ao TSAGI quando voltar para Moscou. Vamos levar uns alemães que trabalharam com foguetes para o deserto. Para a Ásia Central. Creio que eles vão precisar de alguém com experiência na Ásia Central."
>
> Tchitcherine compreende que na *sua* dialética, no desenrolar de sua própria vida, voltar à Ásia Central é, em termos operacionais, morrer. (PYNCHON, 1998, 729)

Mas este não será o seu destino. Para ele estarão reservados dois dos mais belos momentos de *O arco-íris da gravidade*. Um deles – o seu resgate por Geli, a bruxa que se apaixonara por ele desde que se encontraram em Nordhausen – será analisado no próximo item; registramos, por enquanto, apenas que, se Tchitcherine não consegue desfazer seu deslocamento (nem compreender as suas motivações profundas), isso o levará apenas à beira do abismo – do qual ele será salvo, ao final, para reiniciar a sua vida em condições radicalmente diferentes, sobre as quais nada saberemos.

Mais belo ainda é o seu encontro, tão anunciado, com Enzian. O Schwarzkommando está se deslocando para o lançamento ritual do 00001. Tchitcherine fora recolhido por Geli para o meio da natureza, onde estava sob o encantamento do seu feitiço. O africano estava absorto na sua tarefa, enquanto o russo planava no éter – ambos, portanto, completamente alienados da tensão em que a sua relação recíproca os haviam mantido. O encontro, em trânsito, se dá "[n]uma ponte sobre um riacho":

> Ao pôr-do-sol, os amantes jazem nus numa fria margem coberta de grama, e o ruído de um comboio vem se aproximando pela estrada. Tchitcherine veste as calças e sobe até a pista para tentar pedir comida, ou cigarros. [...] Em sua motocicleta, Enzian pára por um momento, mba-kayere, para conversar com o branco barbado e cheio de cicatrizes. Estão no meio da ponte. Falam um alemão incerto. Tchitcherine consegue meio maço de cigarros americanos e três batatas cruas. Os dois homens acenam com a cabeça, um gesto quase formal, quase sorrindo, Enzian engrena a moto e retoma sua viagem. Tchitcherine acende um cigarro e os vê afastar-se estrada abaixo, estremecendo no crepúsculo. [...]
>
> Isso é magia. Certo – mas não necessariamente fantasia. Sem dúvida não é a primeira vez que um homem passa por seu irmão, no limiar da tarde, para nunca mais vê-lo, sem o saber. (PYNCHON, 1998, 758-9)

E é assim que, sem os grandes acordes que o encontro prometia, eles se separam sem terem sequer se reconhecido – e sem haverem, conseqüentemente, experienciado o lirismo que terá tocado o leitor. Nunca mais, daí, eles voltarão a se encontrar.

Passemos a Weissmann, que nos traz a um universo ímpar. Ao longo do romance ele aparece num reduzidíssimo número de páginas, sendo sua presença raramente direta – ele é objeto da narração indireta de outro personagem, do narrador onisciente, ou então é outro o foco que orienta a perspectiva das seqüências em que ele aparece. O leitor vai conhecê-lo de forma mediada por outros pontos-de-vista e num montante de papel inversamente proporcional à sua importância, o que dá à sua presença a tensão de estar próximo e distante do leitor, assim como da maioria dos personagens do romance. A opção pela mediação acentua a singularidade de Weissmann – a sua loucura e o seu desvio –, ao colocar em primeiro plano não suas ações e motivações, mas sim os déficits de compreensão das demais personagens quanto a elas – que afinal não são nada simples. Ao final da guerra, ele abandona o seu posto de diretor da fábrica dos A-4 em Nordhausen para concretizar um plano longamente sonhado, em que o empreendimento mais acuradaemente racional dará materialidade ao desvario. A racionalidade conferirá substância ao desvio insano da normalidade, potencializado quando o Reich, em decadência terminal, não mais oferece qualquer constrição disciplinar à ação individual. Ele arregimentará então um grupo de técnicos da Mittelwerke (Pökler, entre eles) para o projeto de uma unidade especial do foguete, de número de série 00000, a ser utilizado no sacrifício ritual de Gottfried, seu amante (a diferença entre o 00000 e os demais A-4 estaria no acréscimo de uma urna funeral na qual Gottfried seria depositado, para que fosse atirado aos céus com o foguete).

De Nordhausen Weissmann parte para as baterias de lançamento na Holanda. Em comparação aos grandes movimentos impulsionados pelas buscas de Enzian, Tchitcherine e Slothrop, a posição de Weissmann será relativamente sedentária. Ao passo que Enzian e Slothrop atravessam toda a “Zona” à procura de informações sobre o 00000 – assim como também Tchitcherine em sua procura por Enzian –, Weissmann (ou Blicero, codinome que ele mesmo se dá) é um ponto fixo que atua como centro de referência para as demais movimentações – e que não funcionará de fato como ponto de convergência, pois não será encontrado por ninguém.

Na Holanda, as suas células se assemelharão à de Kurtz em *O coração das trevas*. Autônomo quanto à instituição a que oficialmente continuava a pertencer, e através do seu forte carisma, Weissmann seduz os participantes das suas orgias até o limite do transe

hipnótico. Gottfried manterá até o fim a mesma percepção que Enzian tivera de Weissmann muitos anos antes, quando eles se conheceram na Namíbia:

> "Você alguma vez já viu na rua um homem que você na mesma hora percebeu, com certeza, que *tinha* que ser Jesus Cristo – não que você desejasse que fosse ele, nem que ele fosse um pouco parecido – mas que você *soubesse* que era ele. O Salvador, de volta ao mundo e caminhando no meio das pessoas, tal como as velhas histórias prometiam... e quanto mais perto você chegava dele mais certeza você tinha – não havia nada que pudesse contradizer a sua impressão original de espanto... e então você passava por ele, apavorado com a possibilidade de que ele falasse com você... seus olhos lutavam... confirmavam. E o mais terrível de tudo era que *ele sabia*. Ele enxergava dentro da sua alma: todo o seu faz-de-conta perdia o sentido..." (PYNCHON, 1998, 338)

Blicero, no dizer de um outro personagem, "era uma divindade local." (PYNCHON, 1998, 501) Tal como Enzian antes dele, igualmente catatônico diante do mestre, Gottfried não precisará ser obrigado a cumprir o ritual do seu próprio sacrifício: ele desejará cumpri-lo.

Para esta semidivindade a guerra representava um momento de ressignificação total do cosmos. Assim como para Enzian e Tchitcherine, a guerra proporciona a Weissmann o encontro de uma verdade transcendente; no caso do alemão, porém, era como se – para falarmos com Heidegger – o seu próprio "ser" vivenciasse na guerra um instante de desvelamento. Entre Weissmann e a guerra, dá-se o encontro que alça o "ser" à sua plenitude máxima, cujo instante imediatamente subseqüente não poderia trazer senão o seu próprio desvanecimento: pois o brilho máximo dura pouco e, uma vez desaparecidas as condições que o tornaram possível, dá lugar a um apagamento igualmente intenso, ou seja: dá lugar à morte. Pelo menos é o que pensava Enzian que, não tendo como saber do destino reservado ao antigo tutor, imagina o seguinte:

> Por que Weissmann iria querer sobreviver à guerra? Certamente teria encontrado uma coisa tão esplêndida quanto a sua sede. Para ele, tudo não poderia terminar racionalizado e submisso como as centenas de departamentos envidraçados do circuito da SS – localizado no tempo e no espaço sempre aquém da grandeza, sempre no vácuo que vem atrás dela, sendo puxado por ela por algum tempo, porém terminando largado na sua esteira... (PYNCHON, 1998, 336)

Weissmann não morrerá, mas para se preservar se submeterá à engrenagem burocrática, o que, de certo modo, é para ele o mesmo que morrer: para uma subjetividade tal como a descrita por Enzian, a submissão à rotina burocrática significava a morte; mesmo que se mantendo num alto escalão, para a sede de intensidade de Weissmann um maior escalão não implica em menor submissão. Mas, por mais que tenha (em parte) errado a previsão de destino do seu antigo mestre, Enzian estivera certo ao presumir que ele encontrara na guerra o seu elemento. A teogonia que ele monologa a Gottfried (pela qual a Morte e a Europa, há muito separadas, conseguiriam finalmente se unir mediante a ação ritual a ser perpetrada por Blicero) é análoga à de Enzian: ambas explicam o cosmos a partir de uma metafísica em que as forças de destruição (a Morte, para o alemão, e a tecnologia, para o africano) comandam as ações humanas, que lhe são subservientes sem o saberem. Por detrás da frieza cínica com que exerce o poder na sua rotina profissional, e da loucura com que se desvia dessa rotina, Weissmann se revela um "idealista", alguém que postula um Absoluto e o adota como referência interpretativa para a esfera terrena. Não paradoxalmente, à teogonia de Weissmann está implícita a função do seu sistema profissional de eleição (a corporação militar): a produção da morte, alçada à condição de elemento explicativo da história humana, e em particular da sua história recente. Em seu delírio final – aparentemente ordenado pelo mito que formulara –, Weissmann reencarna a Morte em sua potência primitiva; pelo depoimento de uma testemunha, ele

> Estava começando a falar tal como canta o capitão de *Wozzeck*, a voz irrompendo de repente nos registros mais altos da histeria. A vaca estava indo para o brejo, e ele recaiu num transe rígido, os olhos virados para dentro do crânio. Subindo sem avisar para daquele registro absurdo de coloratura. Ovais brancas vazias, olhos de estátua, com a chuva cinzenta atrás deles. Ele havia partido de 1945, religado os nervos à terra pré-cristã que atravessávamos em nossa fuga, voltado à Urstoff do alemão primitivo, a mais miserável e apavorada criatura de Deus. (PYNCHON, 1998, 480)

Tal como para Enzian, no mito de Weissmann, "The longing for unity [...] is a cosmic nostalgia, a desire to return to an original state." (HITE, 1983, 25) Diferentemente do ex-pupilo, porém, o alemão voltará, ele mesmo, para um "estado original", no qual o seu mito é de fato reencarnado no presente – não funcionando apenas como orientação para a busca de sentido. É como se ele se transformasse em seu próprio mito, vivendo-o até o limite da loucura – da qual, todavia, ele retornará à normalidade: já o fato de que não era

ele mesmo o objeto da execução – transferida para um “filho” – indicava a suspensão da loucura ante à possibilidade da sua própria dissolução total e definitiva. Blicero a viverá numa intensidade máxima, mas apenas até o ponto em que não comprometerá a si mesmo. Pelo contrário, a sua busca lhe permitirá voltar à normalidade, e o seu futuro é de sucesso: “Se você quer saber onde ele se enfiou, procure entre os acadêmicos bem-sucedidos, os assessores do presidente, os intelectuais que fazem figuração nas diretorias. É quase certo que ele esteja lá. Olhe para cima, não para baixo” (PYNCHON, 1998, 773).

Por fim, chegamos a Slothrop. Em linhas gerais, cremos já haver delineado as origens imediatas da sua busca: tendo percebido estar sendo seguido e observado sistematicamente por razões desconhecidas, ele foge dos seus perseguidores, o que o obriga a desertar do exército americano e a adotar uma identidade falsa. Na tentativa de compreender certos dados que o intrigavam a respeito do A-4 – estudar o foguete vinha sendo a sua incumbência –, ele descobre ter sido, ainda quando bebê, objeto de uma negociação entre os seus pais e a universidade de Harvard (num acordo de interesse da IG Farben, que envolvera vários de seus empresários como mediadores), segundo a qual as dívidas familiares seriam quitadas e uma bolsa de estudos seria futuramente garantida à criança, em troca da sua participação como cobaia em experimentos de condicionamento dirigidos pelo (agora psicólogo) Laszlo Jamf – em que se condicionou o pênis do bebê a ficar ereto mediante o estímulo do plástico Imipolex G, que será mais tarde utilizado na construção do 00000... Vê-se então que a dissolução da subjetividade em Slothrop envolve a dissolução das estruturas sociais que desde sempre haviam dado sentido à sua vida (a confraria de Harvard, a sua realidade familiar, o seu trabalho como militar), assim como a dissolução do seu próprio corpo, a começar com

O PÊNIS QUE ELE JULGAVA SEU

(tenor solo): Era o pênis que ele jul-gava ser –
Membro que sempre lhe obedeceu...
E toda menininha
Que provou a cabecinha
Gostou tanto que em se-guida deu –
(vozes intermediárias): Porém Eles no quarto entraram,
(baixo): E o seu dito-cujo levaram –
(vozes intermediárias): Le-va-ram...
(tenor): E agora ele chora

> E lamenta a hora
> Em que o pê-nis deixou de, ser, seu!
> (vozes intermediárias): De, ser, seu! (PYNCHON, 1998, 227)

Por mais engraçada que seja, a canção invade uma cena em que Slothrop não está nada feliz – em que a vertigem do conhecimento começa a desestruturá-lo, num processo que não será interrompido. A sua primeira conseqüência será o isolamento (que também dominara Enzian, Weissmann e Tchitcherine), tendo como dado peculiar a dissolução integral do seu passado, como decorrência da quebra do estatuto de realidade que ele sempre lhe atribuíra. Quando um amontoado de papéis lhe revela as negociatas que o venderam a Harvard, ele comenta interiormente que aquela era

> Uma bela maneira de descobrir que, vinte anos atrás, o pai da gente fechou um negócio com alguém para garantir nossa formação universitária. Pensando bem, Slothrop nunca conseguir entender direito a coexistência da iminente ruína financeira da família, anunciada ao longo de toda a crise dos anos 30, com o conforto que ele desfrutou em Harvard. Mas, afinal, qual foi o negócio que seu pai fez com Bland? Fui vendido, meu Deus, vendido à IG Farben como uma peça de carne. Vigilância? Stinnes, como todo imperador da indústria, tinha sua própria rede de espionagem. Ele e a IG. Então Slothrop está sendo observado – t-talvez desde que *nasceu*? Éééé... (PYNCHON, 1998, 299)

De uma perspectiva sociológica, rompe-se aqui o invólucro social que determina a formação das subjetividades, neste processo descrito por Norbert Elias:

> Por nascimento, ele está inserido num complexo funcional de estrutura bem definida; deve conformar-se a ele, moldar-se de acordo com ele e, talvez, desenvolver-se mais, com base nele. Até sua liberdade de escolha entre as funções preexistentes é bastante limitada. Depende largamente do ponto em que ele nasce e cresce nessa teia humana, das funções e da situação de seus pais e, em consonância com isso, da escolarização que recebe. (ELIAS, 1994, 21)

Esse é, em suma, um “tecido de relações móveis que a essa altura já se precipitaram [na pessoa] como seu caráter pessoal.” (ELIAS, 1994, 22) O que acontecerá a uma subjetividade, se ela subitamente descobrir que toda a sua realidade fora montada sobre uma mentira ou, no mínimo, na ocultação de uma violência? A resposta de Slothrop começará por uma busca-Stencil, mas que entretanto o levará a uma condição-Profane. O que está em questão é a possibilidade de que uma pessoa lançada numa tal queda venha a se reintegrar, ou seja: venha a se reconstituir como unidade. De início, ele procura investigar

mais a respeito do 00000, por saber que inúmeros elementos ligados à sua vida pessoal haviam sido decisivos para a construção do foguete. Estabelece, então, uma relação pessoal com o artefato, maior ainda que aquela suspeitada por Poinstman no início do romance: "Slothrop sabe muito bem que, afinal de contas, é o S-Gerät que o está seguindo – o foguete e a pálida ubiqüidade plástica de Lazslo Jamf. Que se ele é ao mesmo tempo caçador e caça, bem, é também o peixe e a isca." (PYNCHON, 1998, 506) Essa busca o guiará por algumas centenas de páginas, porém com objetivos cada vez mais incertos. O seu estado de liberdade na "Zona" é tamanho, a inexistência de amarras sociais é tão absoluta, que não apenas os seus objetivos, mas o próprio Slothrop vai deixando de existir. Se a imagem do "chão que desaparece por debaixo dos pés" faz sentido, nesse caso ela se aplica perfeitamente: "conventional wisdom would suggest that self-knowledge will alow him to take responsibility for his own destiny. Ironically, it is self-knowledge that seems to shatter him, leaving him free only to fall." (HITE, 1983, 117)

De saída a sua busca é coerente. Vai a Nordhausen conhecer a Mittelwerke, e mais tarde a Peenemünde em busca de Franz Pökler (de quem ouvira falar como possível chave para a compreensão do 00000). No intervalo, porém, ele performa uma fuga picaresca para Berlim, onde conhece Säure Bummer, de quem aceita a missão de resgatar alguns quilos de haxixe enterrados em Potsdam, justamente quando lá se realizava a conferência de paz dos Aliados – o que fazia dele então o lugar mais patrulhado do mundo. Que ele tenha aceitado a tarefa sem maiores perguntas já era um indício do seu processo de dissolução; indica-o a passagem em que, após ter finalmente encontrado o haxixe – noutra aventura picaresca –, ele se pega pensando:

> Bem, procurar o tal Säure Bummer, assim que essa chuva amainar, para lhe entregar o haxixe. Mas e depois? Slothrop e o S-Gerät e o mistério Jamf/Imipolex tornaram-se estranhos um para o outro. Na verdade, ele não pensa nessas coisas já faz algum tempo. Hmm... quanto tempo mesmo? Aquele dia em que ele foi ao tal café com o Säure, e eles fumaram aquele baseado... ah, foi anteontem, não foi? (PYNCHON, 1998, 448-9)

A passagem contém um elemento determinante para o futuro de Slothrop, assim como para a própria experiência da leitura de *O arco-íris da gravidade*. Que esse "anteontem" pareça "algum tempo", um tempo longo, não é fruto apenas da alienação progressiva de Slothrop – pois a cena em que ele e Bummer fumam um baseado ocorrera distantes 70 páginas antes. O volume de texto entre ela e o tempo presente da narrativa é

entremeado por toda a estória de Frans Pökler (num total de 38 páginas), além da profusão de acontecimentos das seqüências narratologicamente complexas em que Slothrop resgata o haxixe em Potsdam, é preso por Tchitcherine (quando os dois vêm a se conhecer) e depois liberado, conhece por acaso Greta Erdmann – com quem tem uma relação sado-masoquista, para daí prosseguirem juntos na narrativa –, além de compreenderem também um pequeno diálogo entre Tchitcherine e o seu ajudante sobre Slothrop, e a seqüência em que o argentino Squalidozzi firma um contrato com o cineasta von Göll para a filmagem do *Martín Fierro*. A progressão vertiginosa de acontecimentos, que como sempre exige uma atenção intensa do leitor (pela técnica narrativa que demanda uma atenção concentrada, distendendo consideravelmente o tempo de leitura), faz com que o intervalo entre aqueles dois episódios pareça de fato muito longo, quando na verdade o presente diegético avançara em apenas dois dias. A profusão de narrativas intercaladas, com o conseqüente distanciamento entre as cenas que dele se ocupam, faz com que a sensação de alargamento temporal de Slothrop seja não apenas conhecida, mas também *sentida* pelo leitor, de que é exemplo o seu *affair* com Greta Erdmann: cronologicamente rápido, em todos os seus desdobramentos ele demorará exatas 101 páginas para se completar: cronologicamente rápido, ele é fenomenologicamente lento; nesse ínterim, em que uma seqüência diegética dominante ocupa um espaço textual suficiente para desenvolver amplamente a narrativa (como no "romance de Albertine" na *Recherche* de Proust), Slothrop terá se modificado substancialmente.

Modificação que é enunciada comicamente como a "lei de Mondaugen", segundo a qual "A densidade pessoal [...] é diretamente proporcional à largura de banda temporal":

> "Largura de banda temporal" é a largura do seu presente, o seu *agora*. É o velho "t" considerado como variável dependente. Quanto mais você rumina sobre o passado e o futuro, maior a sua largura de banda, mais sólida a sua persona. Porém quanto mais estreita a sua concepção do Agora, mais tênue você se torna. A coisa pode chegar ao ponto de você não conseguir se lembrar do que estava fazendo há cinco minutos, ou mesmo – é o caso de Slothrop agora – do que você está fazendo *aqui*, na base desta colossal lombada curva... (PYNCHON, 1998, 525)

As coisas imediatamente disponíveis se tornam a imagem totalizadora do mundo, fazendo desaparecer as outras dimensões do tempo. Os fatos que vão acontecendo tomam o lugar do que se queria que acontecesse, e não há mais projeto, ou seja: não há mais passado

ou futuro, mas apenas o eterno presente. O desaparecimento final de Slothrop como personagem ativo se dará com a sua transformação em encruzilhada, uma centena de páginas antes do final do livro. Ele não morre, simplesmente desaparece; ou melhor: se dissolve na natureza (conforme veremos no próximo item). Mesmo que tenha manifestado algumas vezes o desejo de regressar à normalidade (de voltar aos EUA), fugindo da alienação em que mergulhara na "Zona", não haverá tempo para isso – e não haverá retorno, afinal, para Slothrop.

Toda a geografia de *O arco-íris da gravidade* converge nos movimentos executados por Weissmann, Enzian, Slothrop e Tchitcherine. O oeste, o leste e o sul se encontram num norte que, entretanto, não lhes oferece um centro pacificador – pois Weissmann estará ausente. A energia liberada pelas buscas pessoais do russo e do africano farão com que eles se movimentem pelo espaço indiferenciado da "Zona" em trajetórias paralelas, que se tocarão apenas ao final do livro. Em contrapartida, cruzarão várias vezes com Slothrop, de quem se tornarão próximos. Weissmann ficará na mira de todos eles, estando, porém, distante e ilhado na Holanda, onde viverá os seus últimos momentos de insânia. Em conjunto, esses movimentos perfazem uma síntese da História Moderna, ao entrelaçarem um africano cuja identidade tribal fora destruída pela colonização européia, um russo mergulhado numa crise de confiança quanto à integridade do Estado soviético e da doutrina comunista, um americano que perde o direito ao isolamento uterino em seu microcosmo de origem (a velha Mingeborough, lugarejo bucólico) – que perde, em outras palavras, o direito à ilusão –, e um idealista europeu em rápido processo de decadência e extinção. Em 1973, na simultaneidade de todas essas trajetórias, não seria a necessidade da busca o sintoma de um mundo em definitiva transformação?

2.1.4.3 Natureza

> Na condição de ficção, o romance é um mito da consciência moderna, que, simultaneamente, expõe a ambigüidade, entre ganho e perda, do valor da cultura. Pois a liberdade, que a saída da natureza concede ao homem, está sempre em risco de se tornar em coerção social, que converte o avanço em impropriedade e, principalmente, o ganho da autonomia cultural é sempre uma perda na confiança e na segurança do mundo natural.
>
> Karlheinz Stierle

O emaranhado infinito composto pelos diferentes modos e sistemas de produção de sentido presentes em *O arco-íris da gravidade* tem a sua contraparte na natureza. Há no romance a sugestão de que a pacificação, a totalização do homem, a sua reintegração com o mundo da vida somente poderiam se dar fora da linguagem e do pensamento, ou seja: fora da maneira historicamente humana de se relacionar com o universo circundante. Em continuidade com o item anterior, compreende-se para tanto a atribuição de sentido como uma espécie de prisão da mente, que condena o indivíduo à vivência exclusiva das suas próprias projeções mentais, alienando-o da pletora de possibilidades que uma extensão mais direta do corpo à natureza poderia proporcionar.

Como *topos* filosófico a idéia não é nova. Já um Schlegel falava da "poesia sem forma e consciência que se faz sentir nas plantas, [...] a originária, a primeira, sem a qual [...] não haveria nenhuma poesia das palavras" (SCHLEGEL, 1994, 30), para então depositar num contato mais imediato com as coisas do mundo o dom particular do poeta. Também a *alétheia* de Heidegger pode ser aproximada ao *topos* que reencontramos em Pynchon, uma vez que o seu acontecimento pressupõe uma suspensão rápida da consciência ativa, proporcionando uma experiência não mediada pela consciência, reveladora – assim como para Schlegel – de uma potência humana original, mas entretanto soterrada pela artificialidade da vida social. Rousseau é provavelmente o pai desse *topos* em sua formatação moderna.

Em Schlegel e Heidegger, a reunião entre homem e natureza pressupõe o postulado da sua separação radical, que pode por sua vez ser remontado à cisão entre religião e ciência decretada pela física pós-newtoniana: "After God had been locked out of His creation, Western man would never quite recover, even in the romantic period, his earlier confidence that he could commune with aspects of his environment not transcribable in number." (NADEAU, 1981, 37) Mais intransigente, porém, será o caminho de Pynchon, que assumirá as conseqüências desta situação de forma ainda mais trágica. A semelhança que nele permanece está na circunscrição do senso comum à condição de alienação quanto à própria possibilidade (ou necessidade) de abertura para a potência natural – com a diferença de que, em Pynchon, há simpatia por essa tal condição, que remete a uma temporalidade anterior à derrocada Moderna. No mais, em *O arco-íris da gravidade* a

natureza não existe como *possibilidade* ou *alternativa* aberta à subjetividade, seja ela o gênio romântico ou o sujeito da experiência poética de Heidegger. Pelo contrário, como realidade aberta somente para as subjetividades "em queda" quanto à normalidade do sentido, a natureza será acessível por um bilhete apenas de ida: não há retorno possível à normalidade para quem vivê-la em sua plenitude. Diferentemente de Schlegel e Heidegger – que pensavam a imersão no estado "natural" ou a-consciente como campo alternativo às contrições da atualidade (ainda que na condição de plano paralelo, e portanto não "modelar") –, em Pynchon o acesso à natureza assumirá uma condição bem mais conflituosa.

Analisemos o que ocorre com Lyle Bland, *businessman* que teria agenciado a venda do bebê Slothrop a Harvard. O único capítulo em que ele figura como foco narrativo principal nos fala do seu fim inusitado: tendo começado a experimentar certas viagens místicas – sob a influência da maçonaria –, Bland deixa-se levar por elas mais e mais, até o dia em que parte para sempre, como veremos em breve. Antes disso vejamos de que modo o tema não da viagem mística, mas o da viagem como "expedição" à natureza – como as de Spix e Martius – já é abordado para revelar a incompreensão que dela faz opinião comum:

> Já aconteceram, ainda que raramente, no espaço geográfico, viagens para o norte sobre mares muito azuis, azuis como chama, gélidos, coalhados de banquisas, até as muralhas finais de gelo. Fatalmente, cometemos um erro de julgamento: demos mais atenção aos Pearys e Nansens que retornaram – e, pior ainda, que afirmaram ter tido "sucesso", quando na verdade fracassaram. Porque voltaram, voltaram para a fama e a glória, fracassaram. [...] Quando a tecnologia tornou fáceis tais viagens, já tínhamos obscurecido com palavras toda nossa capacidade de distinguir vitória de derrota.
>
> O que Andrée encontrou no silêncio polar: o que deveríamos ter ouvido? (PYNCHON, 1998 607)

A codificação pela linguagem, a imersão no "humano, demasiado humano" dos significados reificados fazem com que seja abafada a força da *verdade* ou do *real* presente na natureza: aquilo "que deveríamos ter ouvido", mas que é, em si, puro silêncio, ou pura intensidade. É em direção a essa *verdade* que partirá Lyle Bland, e decididamente – pois dessa viagem não há retorno. A *descoberta* que ela proporciona é grandiosa demais para os estratos normais de consciência, para os hábitos mentais consolidados; diante da sua intensidade, corre-se o risco de ser esmagado, tragado pelo desmoronamento total do já-

sabido e das noções reificadas: “por que insistir em falar em ‘mente e corpo’? Por que fazer essa distinção?” (PYNCHON, 1998 607), perguntam os tutores de Bland. A tais perguntas, o que ele pode oferecer como resposta é um novo lamento sobre a sua compreensão limitada da realidade, limitação que é culturalmente condicionada, e que por isso tanto legitima as suas dificuldades em assimilar o *real* da natureza (pois elas são as de qualquer adulto criado como *homo faber*), quanto antecipa a sua impossibilidade de apagar a visão desse real e retomar o seu velho espectro de crenças:

> Porque é difícil não se deslumbrar ao descobrir que a Terra é uma criatura viva, ao constatar, depois de tantos anos vendo-a como um pedaço enorme de pedra insensível, que ela é um corpo e uma psique, ele se sente uma criança outra vez, sabe que teoricamente não deve se apegar, mas assim mesmo está apaixonado por seu senso de deslumbramento... (PYNCHON, 1998 608).

Diante da verdade natural, ele verá futilidade em todos os esforços humanos de compreensão racional da realidade:

> limitados a taterar às cegas, com base em nosso lobos frontais, munidos de nossa fé nas Correspondências Curiosas [...] – esperneando eternamente em meio a trivialidades de plástico, encontrando em cada uma um Significado Profundo e tentando encadeá-los todos como termos de uma série de potências na esperança de atingir a tremenda e secreta Função cujo nome, tal como os nomes de Deus, não pode ser pronunciado... palheta de saxofone de plástico *sons com timbres antinaturais*, frasco de xampu *imagem de ego*, brinde no fundo da caixa de cereal *diversão perecível*, [...] mamadeiras *tranquilização*, cortes de carne embalados *carnificina disfarçada*, sacos de tinturaria *bebês sufocados* [...] porém juntá-los, [...] fazer sentido, encontrar a mais tênue e afiada lasca de verdade em meio a tanta replicação, tanto desperdício... (PYNCHON, 1998 608)

Vários sistemas de atribuição de sentido são cotejados aqui: o senso comum (na mamadeira), a física (na palheta de saxofone), o vegetarianismo (nos cortes de carne), a crítica ao consumismo (na caixa de cereal), a associação psicopatológica (nos sacos de tinturaria). Existiria um escape possível para esta atribuição incessante – e paranóica – de sentido, a partir de dentro do próprio universo da linguagem? Aparentemente, não. A resposta dada pelo narrador de *O arco-íris da gravidade* a essa pergunta nos leva ao desfecho da viagem de Lyle Bland, que opta, por fim, pela imersão na natureza, ou melhor: pela transcendência ou *conquista* de um estado de natureza. Dada a prisão configurada pela linguagem – e o seu estímulo à compulsão pela atribuição de sentido –, era

> Sorte de Bland, estar livre disso. Uma noite ele reuniu toda a família em torno do sofá do escritório. [...] “Como vocês sabem”, Bland anunciou, “tenho feito umas pequenas viagens ultimamente.” [...] “Constatei”, prosseguiu, “que a cada vez estou indo mais longe. Nesta noite vou de vez. Isto é, vou para não voltar. Assim, queria me despedir de vocês todos, e avisar que vocês estarão protegidos.” [...] “Quero que vocês saibam que eu amo vocês todos. Eu ficaria aqui se pudesse, mas tenho que ir. Espero que vocês compreendam.” [...]
>
> Depois de algum tempo sentiu que estava elevando-se. (PYNCHON, 1998 608-9)

Bland era um empresário inescrupuloso, totalmente atolado na sujeira do mundo, que da corrupção vai ascender à libertação absoluta. Mas a *escolha* pela natureza – na radicalidade com que obriga à renúncia do mundo conhecido – está disponível para muito poucos. Para a maioria estará mesmo vedada a própria descoberta da natureza, restando-lhes a submissão inconsciente ao universo do sentido. O problema está em que a natureza pode ser encontrada, mas não buscada: o que liberta o homem do sentido é conseguir simplesmente “ser”: “[Pynchon’s books] express nostalgia and a desire to ‘get back’ to a sort of primal oneness. Yet the language of the novels flies from this center.” (HITE, 1983, 34) E a razão disso, conforme já sabemos, está em que “The novels take place in the aftermath of the explosion that released language to divide, proliferate, and recombine […] There can be no getting back to unity.” (HITE, 1983, 35) Se não existe como, programaticamente, regressar à unidade perdida, se o caminho de Bland é extraordinário, serão apenas dois os casos em *O arco-íris da gravidade* em que o retorno à natureza e a libertação da paranóia do sentido de fato ocorrem; nenhum deles, porém, terá qualquer função exemplar.

O primeiro vem de Geli, a bruxa apaixonada por Tchitcherine. Bruxa, ela tem o privilégio de conseguir *entrar* num estado de natureza, não para dominá-la, mas para co-pertencer-lhe. Apenas as bruxas podem ser e deixar de ser natureza quando bem entendem, pois apenas elas falam com a natureza mediante uma linguagem cujo aprendizado lhes permite fazer a natureza *produzir-se como natureza* – e não como fonte de provimento para as necessidades do homem. Desse modo, Geli consegue fazer Tchitcherine “aparecer” e vir ao seu encontro (após tê-lo perdido na “Zona”): para tanto, ela produz um feitiço com

> algumas pontas de unhas de Tchitcherine, um fio de cabelo grisalho, um pedaço de lençol com vestígios de esperma dele, tudo isso amarrado dentro de um lenço branco de seda,

> juntamente com um pedaço de raiz de orquídea e uma fatia de pão feito com trigo no qual ela rolou nua e que foi amassado contra o sol. (PYNCHON, 1998, 741)

Há uma cena em que Geli leva Slothrop para o alto de uma colina, para que ele aprecie as luzes, as cores e as nuvens do céu. Geli é pura natureza, e o simples fato de que ela o tivesse guiado até ali modifica a relação de Slothrop para com a paisagem vista, que ele consegue, pela primeira vez, *incorporar*: ele se torna, ele mesmo, a paisagem, um titã sobre a planície. Na seqüência, essa incorporação da paisagem natural é transposta para a relação sexual em que Geli e Slothrop fogem a qualquer atribuição de significado ao ato – os amantes se tornam, também eles, pura natureza, pois para o Slothrop-paisagem não existe pensar:

> À medida que o sol lhes atinge as costas, quase de chapa, começam a formar-se sobre as nuvens cor de pérola duas sombras gigantescas, estendendo-se por quilômetros. [...]
>
> Sombras de Deus. Slothrop levanta um braço. Seus dedos são cidades, seu bíceps uma província – é claro que ele levanta um braço. Não é o que se espera dele? A sobra do braço levanta uma trilha de arco-íris enquanto se estende para o leste... E além disso não são sombras normais – são sombras *tridimensionais*, esparramando-se na alvorada alemã, sim, é claro que titãs viviam nestas montanhas, ou debaixo delas... Uma escala inacreditável. Nunca ser levado por um rio. Nunca olhar para um horizonte e imaginar que ele se estende para todo o sempre. Nenhuma árvore para subir, nenhuma jornada para fazer. [...]
>
> Geli estende uma perna bem reta, como uma dançarina, e inclina a cabeça para o lado. Slothrop levanta o dedo médio para o oeste, e o dedo impetuoso escurece cinco quilômetros de nuvem por segundo. Geli agarra o pau de Slothrop. Slothrop debruça-se para morder o peito de Geli. São enormes, dançando na pista de todo o céu visível. Ele enfia a mão debaixo do vestido dela. Ela enrosca uma perna numa das pernas dele. Os expectros vermelhos tingem-se de índigo, como uma maré, imensos, em todas as suas bordas. Sob as nuvens é tudo tão silencioso, e perdido, quanto a Atlântida. (PYNCHON, 1998 343)

Quando, por fim, Geli encontra Tchitcherine, ela lhe recita um encantamento e "Depois parte um pedaço de pão mágico ao meio, e come uma das metades. A outra é de Tchitcherine. ... Ele toma o pão agora. O riacho flui. Um passarinho canta" (PYNCHON, 1998, 758), e Tchitcherine está salvo: salvo da URSS, da condenação à morte, da raiva por Enzian: salvo dele mesmo, afinal. Encantado, ele certamente jamais será o mesmo – ainda que não venhamos a conhecer seu futuro. Quanto a Geli, bruxa, ela é a única personagem de *O arco-íris da gravidade* a ter com a natureza uma relação plenamente feliz, pois é sua parte ativa. Mas seus poderes, ainda mais excepcionais do que a descoberta de Lyle Bland, não podem ter uma função modelar.

Se nem a transcendência de Bland nem a magia de Geli transformam a natureza numa alternativa viável ao massacre pelo sentido, muito menos o fará o desfecho de Slothrop. Já vimos que a sua dissolução se dá num amplo alargamento do presente, que apaga a co-presença, nele, de passado e futuro. Isso ocorre porque Slothrop, a uma dada altura, pára de interpretar – simplesmente deixa de atribuir significado ao entorno que o circunda, tornando-se um receptor indiferenciado das coisas do mundo, que não mais promove diferenciações entre os fatos que o atingem. A sua busca se transforma numa eterna caminhada, sem direção ou objetivos precisos:

> Rumo a Cuxhaven, o verão já desaparecendo, flutuando rumo a Cuxhaven. Os prados murmuram. A chuva estrepita em investidas recurvas sobre os juncos. Carneiros, e um ou outro veado escuro do norte, descem em busca de algas à praia que nunca é bem mar nem bem areia, porém é mantida numa ambivalência nevoenta pelo sol... Assim Slothrop é levado, flutuando em prados inundados. Como sinais deixados pelos viajantes perdidos, formas constantemente se repetem para ele, formas zonais que ele deixa entrar mas não interpreta, não interpreta mais. No que provavelmente faz muito bem. (PYNCHON, 1998 584)

Nesta fase do seu processo de dissolução, Slothrop ainda sonha em voltar para casa utilizando uma licença falsificada que von Göll prometera entregar-lhe em Cuxhaven – ele ainda sonha, pelo menos vagamente. Mas mesmo essa idéia – que será uma das suas últimas manifestações de apego à realidade – desaparecerá rapidamente. Ele ainda saberá fugir da polícia militar que poderia prendê-lo por deserção e alertará o Schwarzkommando quanto a uma ameaça de emboscada, mas cada vez mais se deixará levar pelo fluxo, pois cada vez menos as coisas lhe parecem ter sentido. Primeiramente, foi todo o sentido do seu mundo "real" que se revelou uma mentira; a partir de então, a obsessão pela descoberta de um sentido que pudesse reconfigurá-lo e reconstituí-lo se revelou uma empreitada tão vasta, a demandar a conexão de uma gama tão ampla e heterogênea de elementos, que Slothrop começa a recuar diante da impossibilidade de síntese – começa a parar de pensar, a se atrofiar como *ens cogitans*, integrando-se como éter aos fluxos com que se deparava.

A dimensão do *trabalho do sentido* que lhe passa a caber lembra uma asserção de Frank Kermode sobre os paradigmas ficcionais tradicionais, em que o começo, meio e fim eram ainda regidos por uma percepção bíblica do tempo, o *six-days world* para os quais havia um começo e um fim precisamente determinados, a dotar as ficções de uma unidade

completa: em completo contraste, a dissolução contemporânea dos modelos ficcionais tradicionais vem de que "it is much harder now than it was even quite recently to imagine a relation between the time of a life and the time of a world. […] The quite sudden and enormous lengthening of the scale of history has been far more worrying than the Copernican revolution." (KERMODE, 2000, 166-7) Como o caso de Slothrop projeta a necessidade de alinhavar numa única trama fios que partem da sua história de vida pessoal para abarcar a totalidade da organização do sistema-mundo, o que ocorre é um colapso total da sua capacidade de interpretar e atribuir sentido – e vemo-lo então, 140 páginas antes do final do livro, transformar-se literalmente numa encruzilhada e regressar a um tempo pré-moderno, em que ele não exatamente *escapa para*, mas sim *dissolve-se* para sempre num estado de natureza:

> Os pináculos das igrejas, cor de areia, elevam-se nos horizontes de Slothrop, absides projetando-se para os quatro lados como aletas de foguetes a guiar as agulhas aerodinâmicas... talhada no arenito ele encontra a sua espera a marca da consagração, uma cruz encerrada num círculo. Por fim, deitado uma tarde, bem à vontade, esparramado, ao sol, nos arredores de uma das velhas cidadezinhas da Peste, ele próprio se transforma numa cruz, um cruzamento, uma encruzilhada viva aonde os juízes chegam para instalar um patíbulo para um criminoso comum que será enforcado ao meio-dia. (PYNCHON, 1998 645)

Logo a seguir, da sua dissolução final a narrativa retorna a um tempo anterior da vida de Slothrop, quando ele ainda – por "medo e superstição" – exercitava a prática da interpretação – da qual ele se verá liberto como Bland, que o havia vendido a Harvard quando criança, porém sem a mesma felicidade de Bland, que pudera optar por sua retirada do mundo (parece que mesmo no desfecho semelhante o "eleito" se diferenciou do "preterido"):

> Antigamente, na primavera, ele ia munido de pá e picareta limpar as estradas de Berkshire, tarde de abril perdidas, trabalho para desempregados, indo atrás da raspadeira que remove o cristalino ataque endógeno do inverno, sua necropolização branca... catando latas de cerveja enferrujadas, camisas-de-vênus amarelentas de sêmen pretérito, lenços de papel amassados em formas encefálicas encerrando meleca pretérita, lágrimas pretéritas, jornais, cacos de vidro, pedaços de carros, dias em que medo e superstição lhe permitiam *fazer tudo encaixar-se*, vendo em cada um com clareza um item num registro, uma história: a sua história, a história de seu inverno, de seu país... (PYNCHON, 1998 646)

Nesse ponto, nunca é demais lembrar que compreender a interpretação como originada no “medo” e na “superstição” em nada elimina a facticidade das grandes estruturas apresentadas em *O arco-íris da gravidade*. É ambígua a crítica de Pynchon à interpretação, em especial no que tange a Slothrop: pois os elementos que o levam à dissolução existem de fato na realidade ficcional, e não são meras projeções mentais sobre a materialidade do caos (o seu pensamento “indiciário” não é, em momento algum, esquizofrênico). Cabe entender a crítica pynchoniana à interpretação como uma crítica à busca da unidade, da solução, da verdade que pretende sintetizar o diverso num bloco sólido.

O que Pynchon insinua é que nós interpretamos demais. Da paranóia que nos lança à compulsão pelo sentido, em contraposição às recordações do seu cotidiano nas Berkshires, não surpreende que a dissolução de Slothrop na natureza receba uma valoração positiva:

> e agora, na Zona, mais tarde, no dia em que ele se transformou numa encruzilhada, após uma chuva forte de que ele não se lembra, Slothrop vê um arco-íris muito grosso, um grosso caralho iridescente saindo de nuvens pentelhais e cravando na Terra, na Terra verde e úmida e sulcada de vales, e seu peito se enche, e ele chora, sem nada na cabeça, sentindo-se natural apenas... (PYNCHON, 1998 646-7)

Extremo oposto dos sistemas reificados e da compulsão humana (antropológica) à busca do sentido, a natureza entretanto não é, em *O arco-íris da gravidade*, uma alternativa intramundada factível. Sob as formas da transcendência (em Lyle Bland), da magia (em Geli), ou da dissolução (em Slothrop), ela permanece inacessível à Humanidade “em queda” no sentido. Aqui a obra de Pynchon revela o seu fundamento religioso, sufocado num primeiro olhar pela sua temática extremamente terrena e pela sua linguagem rabelaisiana. O comprometimento com o mundano impede a configuração da transcendência como possibilidade aberta aos homens – mas ela continua ali, cifrada. A sua condição, porém, é tal – a sua presença é cifrada de um modo tão complexo –, que em *O arco-íris da gravidade* “a natureza como transcendência” consegue equilibrar metafisicamente um mundo que, do contrário, seria apenas queda, ao mesmo tempo em que – dada a sua inacessibilidade – consegue atuar como fundamento crítico do universo

humano, construído por subjetividades que, dada o seu esquecimento da natureza, jamais se livrarão da condição de "decaídos no sentido". A passividade gerada pela ignorância – característica exclusiva do "povo" ou dos "preteridos" – é a única alternativa intramundana à decadência, mas não representa qualquer alternativa real para o melhoramento da nossa condição.

2.2. Metafísica

Até este ponto, a leitura temática que empreendemos de *O arco-íris da gravidade* almejou fazer dos temas analisados uma apresentação da realidade histórica e da episteme ficcionalizadas no romance, à qual se espelhará a sua contraparte metafísica, a ser agora analisada. A viabilidade da detecção de um universo metafísico, paralelo, mas determinante do acaso intramundano, pressupõe que destaquemos e creditemos confiabilidade aos poucos fragmentos narrativos que expõem a Morte como esfera autônoma e supra-real a guiar os processos da *physis*. A se corroborar tal leitura, poder-se-ia atingir o *locus* de radicação da atmosfera sombria de *O arco-íris da gravidade*, a sua falta de alternativas terrenas a uma derrocada que, na realidade romanesca, parece irremediável – em contraposição aos primeiros romances do autor, em que a ação intramundana ainda parecia dotada de algum poder de transformação. Uma boa caracterização das diferenças entre eles e a obra de 1973 estaria em que

> For Pynchon winter came between *V.* and *Gravity's rainbow*. Pynchon stopped playing the V. game, stopped telling us how to survive. He broke the balance of *V.*, released the deadlock between destructiveness and control, melted the Cold War into an open battle in which the rats surfaced, and violence broke free for a war between life and death. Death won. Pynchon became the devil, the fantasist whose rainbow has its origin in gravity, the spirit of the down. *Gravity's rainbow* is death's fantasy that life exists. (HENDIN, 2003, 79)

Aqui se diz que "*O arco-íris da gravidade* é a fantasia da morte de que a vida existe": a morte é o agente, e a vida nada mais é que o seu sonho. Se a interpretação é válida, com ela se explica a impossibilidade da ação e, anterior a ela, a impossibilidade da lucidez que caracteriza a realidade vivenciada pelas personagens do romance – pois o jogo

real está acontecendo num universo para além das suas possibilidades de conhecimento, e tudo o que existe, na Terra, é mero reflexo das circunstâncias desse jogo. Se além disso o mundo terreno ficcionalizado é, também ele, um jogo – jogado exclusivamente pelos "eleitos", e jamais pelos "preteridos" –, então não há, portanto, o que fazer, e "No other writer, except, perhaps, Samuel Beckett, has created a series of works which give such strong and authoritative voice to the reasons for not writing, not struggling at all." (McCONNELL, 1977, 163) No universo ficcional do Pynchon de 1973, "The entrepreneurs will continue to speculate in human agony, the sadists will continue to legitimize scenarios for their tortures, the behaviorists, chemists, rocket technicians will continue to experiment – and the war will grow." (McCONNELL, 1977, 178) Mais uma vez, é interessante destacar um juízo de Tanner, que localiza este pessimismo como uma característica da literatura americana do pós-Segunda Guerra em seu conjunto: "The feeling that, whatever the individual may do, he cannot help but contribute to the entropic process is responsible for a great deal of pessimism in this fiction." (TANNER, 1971, 147) Nesse cenário despontam figuras como a do Yossarian de *Catch-22* e o Billy Pilgrim de *Slaughterhouse 5*, descrentes à beira do niilismo em relação à mutabilidade do sistema – mas parece que *O arco-íris da gravidade* é incomparavelmente mais radical no seu pessimismo, pois (na esteira da citação de Hendin, mais acima) o quadro metafísico que ele expõe, na tradução que dele fazemos, dispõe a Morte como uma gigantesca engrenagem autopoiética – formulação que cabe agora explicar.

Trata-se de uma metafísica que tem a Morte como divindade. A sua exposição mais emblemática vem de Walter Rathenau, na sessão psíquica em que ele, do "além", comenta a total ilusão dos "vivos" quanto àquilo que insistem em definir como "realidade", e que se obstinam a querer dominar. Diferentemente do que pensam, o domínio – através do planejamento – só é exeqüível porque são os humanos os dominados, a agir sob o comando de uma força que lhes excede em muito. Rathenau inicia pela denúncia da ignorância:

> daqui é possível ver toda a forma de uma só vez ... Vou ser franco com os senhores. Cada vez está mais difícil para mim colocar-me no seu lugar. Os problemas que os atormentam, até mesmo os que têm implicações globais, para muitos de nós aqui parecem meros desvios de percurso triviais. Os senhores estão seguindo uma estrada difícil e sinuosa, que lhes parece ser larga e reta. [...] Adianta se eu lhes disser que tudo que lhes parece real é ilusão? Eu não sei se vão me ouvir ou se vão ignorar minhas palavras. (PYNCHON, 1998, 175)

Na tentativa de promover lucidez, de iluminar a compreensão dos vivos quanto à lógica que governa a vida, Rathenau exemplifica com a profundidade do erro de interpretação daqueles que propagam o avanço do homem sobre a natureza: ao invés de colocar a natureza a serviço do homem – como desde sempre se acreditara –, o empreendimento industrial tecnologicamente avançado fora na verdade um meio encontrado pela Morte para potencializar a Si mesma:

> "Vejamos o carvão e o aço. Há um lugar onde eles se encontram. A interface entre o carvão e o aço é o alcatrão de hulha. Pensem no carvão, nas profundezas da terra, de um negrume absoluto, ausência de luz, a própria substância da morte. A morte antiga, pré-histórica, espécies que *jamais voltaremos a ver*. [...] Na superfície da terra, fabrica-se o aço, em folhas luminosas de fogo. Mas para fazer aço, o alcatrão de hulha, o mais escuro e pesado, tem que ser retirado do carvão original. O excremento da Terra, purgado para o enobrecimento do aço reluzente. Desprezado.
>
> "Víamos isso como um processo industrial. Era mais. Nós desprezávamos o alcatrão de hulha. Mil moléculas diferentes aguardavam no refugo preterido. Este é o sinal da revelação. [...] Este é um dos significados do malva, a primeira cor nova sobre a Terra, emergindo para a luz da Terra de sepulturas enterradas a muitos quilômetros e eras abaixo. [...]
>
> "O verdadeiro movimento não é da morte para nenhum renascimento. É da morte para a morte transfigurada. O melhor que os senhores podem fazer é polimerizar algumas moléculas mortas. Mas a polimerização não é ressurreição. Refiro-me à sua IG, Generaldirektor." (PYNCHON, 1998, 176)

Walter Rathenau está produzindo uma "metáfora literal" (ou uma "metáfora *ready-made*"), em que a metáfora é produzida pela descrição exata do existente, e não pela disposição de uma palavra modificadora. Ele está descrevendo o processo em que, para a obtenção do aço – símbolo do progresso técnico e industrial –, são trazidas à superfície amplas quantidades de matéria inanimada, há muito mortas e enterradas sob o solo. Para que o progresso humano siga seu curso, o que há de mais morto no planeta volta à superfície. Produção humana sugerida como sinédoque do progresso, o aço é, porém – e bastante literalmente –, "morte transfigurada", pois necessita do "excremento da Terra" para ganhar vida – e o mundo tecnologizado, em que dominam objetos inanimados compostos por matéria inanimada, vem sendo aparentemente *produzido com*, mas de fato *dominado por* camadas profundas e sedimentadas da Morte, que vai ganhando terreno sobre a superfície à medida que os homens praticam aquilo que ingenuamente definem

como o melhoramento da realidade. Distante do tempo em que os objetos eram feitos de madeira e as construções de pedra e barro, a atualidade vem sendo dominada pela matéria morta, que chega até mesmo a ser sintetizada pelo homem – como nos plásticos da IG Farben. A Morte estende Seu reino ou através daqueles que se presumem autônomos, e Rathenau se sente impotente diante da inabalável arrogância humana: o fechamento do seu discurso, ao mesmo tempo em que messiânico, sabe-se condenado a uma conversa com surdos:

> "Os senhores não precisam me escutar. Acham que seria melhor se eu falasse sobre o que os senhores denominam 'vida': o Kartell, crescendo, orgânico. Mas isso é apenas mais uma ilusão. [...] Quanto mais dinâmico ele lhe parece, mais profundo e mais morto se torna na realidade. Vejam as chaminés, como elas proliferam, despejando os resíduos dos despejos originais sobre extensões cada vez maiores das cidades. Estruturalmente, elas são as mais fortes sob compressão. Uma chaminé é capaz de sobreviver a qualquer explosão – até mesmo a uma onda de choque de uma das novas bombas cósmicas. [...] A persistência, portanto, das estruturas que favorecem a morte. Morte convertida em mais morte. Aperfeiçoando seu reino, [...] época acumulada sobre época, uma cidade em ruínas sobre outra. Este é o sinal da Morte, a imitadora." (PYNCHON, 1998, 177)

É claro que podemos compreender estas apresentações da Morte como uma crítica alegórica ao progresso. Não há nada de errado numa tal leitura, mas uma outra hipótese pode ganhar corpo, mediante a aceitação literal de algumas passagens do texto de Pynchon (em que se pesa não a sua remissão ao universo extra-textual, mas a compreensão do seu conteúdo imanente, procedimento usualmente mais adequado ao tratamento do texto não-literário). Nessa direção, é exatamente a caracterização da Morte na última citação o que nos sugere compreendê-La como uma engrenagem autopoiética. Pois há uma diferença clara entre a Morte como plano metafísico, e a Sua atualização na *physis*. Enquanto a engrenagem metafísica permanece intocada, mudam as suas manifestações – ou encarnações – no concreto, uma vez que as condições no concreto estão em variação constante. Para que se desfaça alguma possível impressão errada deixada pelos parágrafos anteriores, deve-se notar que não há, em *O arco-íris da gravidade*, nenhuma passagem que indique uma concepção segundo a qual a Morte *controlaria* as ações humanas como o faria um demiurgo, i.e.: fazendo com que os seres humanos façam o que Ela, Morte, quer que eles façam. Não é isso o que a fala de Rathenau pressupõe. O que ela expõe é o modo pelo qual a Morte se apropria do fazer humano para os Seus próprios fins. A diferença entre a

Morte e os homens é ontológica: eles habitam planos diferentes, e não é negado aos homens livre-arbítrio ou capacidade de invenção. Conforme veremos adiante, na teogonia da Morte – num tempo primordial – ocorreu terem sido espalhados pelo mundo seres que trabalhariam, de vontade própria, para a consecução de objetivos que eram seus, mas que subterraneamente A favoreceriam. Não é que Ela tenha, portanto, programado os homens para inventar o aço – e assim dar vida ao carvão –, mas sim que Ela se apropriou de uma invenção humana – dos homens para os homens, mas que seria *a priori* afim aos desígnios Dela, a Morte – para incrementar a Sua autodisseminação. Por isso Ela é autopoiética: "é um sistema dinâmico fechado no qual todos os fenômenos são subordinados à sua autopoiese e todos os seus estados são estados na autopoiese." (MATURANA, 2002, 134)

A "autopoiese" nos seres vivos se dá num estado de fechamento, que é a garantia da sua autonomia como sistema. Por "fechamento", entende-se a preservação das próprias características internas durante o processo de interação com o meio, sem muitas das quais – ainda que não de todas elas – o organismo acabaria por morrer (por exemplo, podemos perder a visão e continuarmos com vida, mas jamais a respiração). Por "autonomia", Maturana se refere à individuação do sistema, a sua inserção num ecossistema como um corpo que visa atender a necessidades que lhe são próprias, e que agirá – ou funcionará – exclusivamente para tal. Em outras palavras, o que isso quer dizer é que o sistema está programado para se autopreservar, ou seja: para satisfazer os seus interesses vitais, para tanto, mantendo intocadas as suas características e propriedades sistêmicas. Como, porém, os sistemas vivem em interação com meios permanentemente cambiantes – nenhum meio é completamente estável –, ocorre a necessidade da adaptação. Para se autopreservarem – para que continuem iguais a si mesmos – os sistemas devem ser adaptáveis, devem ser capazes de se transformar quando for preciso. Claro está que, na biologia, a temporalidade da adaptação se assemelha à da geologia: lentíssima, pode ser investigada apenas sob saltos que recortam intervalos de gerações. Se adaptarmos, porém, a "autopoiese" para uma temporalidade (a de *O arco-íris da gravidade*) delimitada pela História Moderna e Contemporânea, as velocidades de adaptação serão de outra ordem – bem nota o personagem que pensa: "Como passa rápido a história hoje em dia." (PYNCHON, 1998, 610)

Um dos corolários da teoria evolucionista derivada do conceito de "autopoiese" é o de que os sistemas vivem num eterno presente, na medida em que os seus estados atuais são sempre plenamente adaptados à contingência histórica, porém sempre na função de obter no presente os mesmos sucessos que ancestralmente os norteiam. Isso é uma chave para compreendermos uma ambigüidade que perpassa a fortuna crítica de *O arco-íris da gravidade*: a confusão entre a determinação das mazelas do mundo como derivadas *ou* da história secular e intramundana *ou* da história providencial – os intérpretes se colocam na necessidade de escolher entre uma coisa e outra, o que talvez não seja de fato necessário. No primeiro caso, poder-se-ia localizar no sistema-*They* a raiz da dissolução entrópica do mundo: "From Their point of view, and in a world of insidious reversals and inversions, the war was a great creative act, no the 'destruction' but the 'reconfiguration' of people and places." (TANNER, 1978, 51) No segundo, aproxima-se da temática deste item, pois dele tem-se que

> Life moves, and in our world it moves toward death. Stillness is the only way to prevent it. […] The irony […] is that stasis is also death, merely in another form. Life is process – only a corpse [...] can be still. So even our innermost fantasies of transcendence have also been programmed to impel us toward self-destruction." (SCHWARZBACH, 1978, 63)

(Esta última citação tem ainda o valor de dar um passo além do delineamento da Morte como domínio máximo da condição humana, para colocar numa perspectiva política a imobilidade final de um Slothrop, por exemplo: a princípio valorizada positivamente como um retorno à natureza, ela é, também, uma forma de resignação ou entrega. A sugestão desse viés político da *stasis* como morte é aparentemente corroborado por *O arco-íris da gravidade*, dado o caráter trágico e não-modelar da dissolução do herói.)

Na perspectiva deste item, e diferentemente da imposição de uma escolha entre a realidade intra ou extramundana como ancoragem da engrenagem do sistema, o ponto a se levar em conta é a capacidade de autodiferenciação do sistema autopoético. No domínio da Morte, o sistema-*They* não passa de uma adaptação contemporânea a uma função sistêmica muito mais antiga, e portanto não pode ser responsabilizado pelo mal; já Rathenau o indicava, ao denunciar a crença irreal da sua platéia – toda ela pertencente ao sistema-*They* – em seu próprio poder. Aceitar ou não a tese da Morte como sistema metafísico autopoiético equivale, então, a decidir quanto ao plano de efetivação real dos

acontecimentos terrenos: seria ele um “plano de imanência” (a história secular) ou um “plano “transcendente” (a história providencial)? Essa é uma escolha hermenêutica, a se decidir no cotejo com o texto pynchoniano. Acompanhemos a passagem seguinte:

> Não esqueça que no fundo a Guerra é uma operação de compra e venda. Os assassinatos e atos de violência se autopoliciam, podendo ser confiados a amadores. A natureza massificadora da morte em tempo de guerra é útil sob diversos aspectos. Serve como espetáculo, para desviar a atenção dos verdadeiros movimentos da Guerra. Fornece matéria-prima para ser registrada na História, de modo que crianças futuras possam estudar a História como seqüências de violências, batalha após batalha, e desse modo preparar-se melhor para a vida adulta. O melhor de tudo é que a morte em massa estimula as pessoas comuns, os pequeninos, a tentar agarrar uma fatia do tal Bolo enquanto ainda estão aqui e podem comer. A verdadeira guerra é uma comemoração dos mercados. Mercados orgânicos, que os profissionais têm o cuidado de rotular de “negros”, surgem por toda parte. Libras esterlinas, marcos, ações continuam a circular, solenes como num balé clássico, em suas anti-sépticas câmaras de mármore. Mas aqui embaixo, no meio do povo, surgem moedas mais verdadeiras. Assis, os judeus são negociáveis. (PYNCHON, 1998, 113-4)

Fortemente ensaística, a seqüência reproduz ecos de pensamentos políticos que são unânimes em situar o horror na imanência intramundana. Estão nela vários *topoi* marxianos, como as noções da alienação e da manipulação das massas, da economia como motor profundo da história, do poder como centralidade – como a ação de um núcleo central de instituições que ditam o andamento geral da sociedade –, do *real* como subjacente à *aparência* da História, da carga ideológica inerente ao “espetáculo”. Não são os deuses quem produz os acontecimentos (mas sim os “eleitos”), e tomada isoladamente uma passagem como essa faria a história em *O arco-íris da gravidade* parecer exclusivamente secular. Mas o fato é que o montante – esmagadoramente superior – de texto que corrobora tal visão aparece em paralelo a vozes que, como a de Rathenau, não podem ser simplesmente descartadas: “though such authorities are invariably suspect – they do appear under ambiguous circumstances and do tend to contradict one another – they cannot be written off: Pynchon refuses to establish a hierarchy among the cacophany of voices in *Gravity’s rainbow*.” (HITE, 1983, 102) Os painéis da realidade intramundana devem conviver, portanto, com projeções de uma outra ordem, de uma outra realidade, como no trecho em que o narrador – nem mais nem menos confiável do que qualquer outra voz do romance – descreve uma espécie de teogonia da Morte como Deus e da condição dos homens sob Ela:

> a consciência humana, esse pobre aleijão, essa coisa deformada e malfadada, está prestes a nascer. Este é o Mundo antes do surgimento do homem. Num fluxo constante tão vivo e intenso que jamais pode ser visto por seres humanos de modo direto. Os homens só podem vê-lo morto, em camadas imóveis, transputrefato em petróleo ou carvão. Vivo, era uma ameaça: eram os Titãs, era um transbordamento de vida tão estrepitoso e louco, uma coroa tão verde em torno do corpo da Terra, que era *inevitável* um corruptor surgir antes que toda a Criação fosse despedaçada. Assim, nós, os guardiões aleijados, fomos enviados com ordens de multiplicar-nos, de dominar. Os corruptores agindo em nome de Deus. Nós. Contra-revolucionários. *É nossa missão promover a morte*. O modo como matamos, o modo como morremos, não tem igual entre as Criaturas. Era algo que tínhamos de elaborar, em escala histórica e pessoal. Construir a partir do nada até chegar a seu estado atual de reação, quase tão forte quanto a vida, reprimindo a rebelião verde. Porém apenas *quase*.
>
> Quase, apenas, por causa do índice de defecções. Uns poucos bandeavam para os Titãs todos os dias, [...] saindo, e atravessando, e escapulindo sob a rede, mais e mais embaixo, chegando ao levante.
>
> Num eco áspero, os Titãs estremecem, subterrâneos. São todas as presenças que não deveríamos ver – deuses do vento, deuses dos cumes, deuses do poente –, que praticamos não ver para não enxergar mais longe, embora muitos de nós acabemos enxergando, para deixar Suas vozes elétricas para trás ao crepúsculo nos arredores da cidade e adentrar a manta sempre entreaberta de nossa caminhada noturna [...] (PYNCHON, 1998, 744)

Diante da força louca, incontrolável, orgiástica dos Titãs-natureza, o homem-corruptor se tornou necessário para a preservação do mundo. Esse trabalho de preservação será feito através do exercício da morte, a mitigar a força de uma Vida cuja intensidade não respeitava limites e cujo poder e energia acabariam por fazer destruir o existente. A vida é, desse modo, excessiva: está insuportavelmente além das capacidades humanas. Animal criado para apaziguar – e combater – a energia vital, a história humana não pode, então, ser tomada como puramente secular: a providência (Deus, na citação acima) o incumbira de antemão de uma tarefa precisa. Mas o mais importante a se notar é que, a se contrapor uma perspectiva à outra – a história secular de toda a primeira parte deste capítulo à história providencial desta pequena segunda parte – não se tem que elas se anulem reciprocamente, pelo contrário: elas convivem sem maiores problemas, pois a disposição de um quadro metafísico em *O arco-íris da gravidade* não diminui o caráter imanentemente terreno da atualidade – a ponto de permitir pensar que a desproporção no número de páginas conferidas a um e a outro seja indicativa do modo de leitura que o livro pretende suscitar: a perspectivação, sobretudo, de um painel da história secular, mas cuja misantropia, cuja descrença radical no futuro da espécie leva à projeção de uma causalidade eficiente mais profunda, a guiar os acontecimentos que os humanos produzem e o destino que lhes parece

estar reservado. Nesse sentido é útil recordarmos que o início dos movimentos ambientalistas e a aceleração da percepção do progresso como devastação se deram nos anos 60, “and the whole novel is very relevant to our ecological concern at how technological man is simply using up his own planet.” (TANNER, 1978, 51) A Morte como empreendimento humano coletivo adquire assim um enraizamento sócio-histórico mais nítido, que se casa bem com esta passagem em que Slothrop conversa com as árvores:

> A família de Slothrop ganhou dinheiro matando árvores, amputando-as das raízes, partindo-as em pedaços, reduzindo-as a polpa e branqueando-a até transformá-la em papel, para depois trocar esse papel por outros pedaços de papel como forma de pagamento. “Isso é uma loucura completa.” Sacode a cabeça. [...] As árvores estão quietas. Sabem que ele está ali. Provavelmente sabem também o que ele está pensando. “Desculpem”, diz ele. “Não posso fazer nada, essas pessoas estão todas fora do meu alcance. O que é que eu posso fazer?” Um pinheiro de médio porte ali perto acena balançando sua copa, e sugere: “Da próxima vez que você vir uma madeireira trabalhando aqui, vá a um dos tratores que não estiverem sendo vigiados e retire o filtro de óleo. É isso que você pode fazer.” (PYNCHON, 1998, 570)

A metafísica da morte não é, portanto, mera idiossincrasia do autor, vindo dialogar com um *Zeitgeist* que, se já está hoje universalmente consolidado, era ainda novo quando da escritura do romance. (Incidentalmente, aproveitamos para fazer uma pequena distinção: a natureza, em *O arco-íris da gravidade*, não pertence à esfera metafísica, por ser acessível de dentro da *physis* – não só por Geli, mas também por populações não-modernas como os quirguizes, povo que ainda sabe viver num certo “estado de natureza” –, além de não ter poder de determinação: pelo contrário, ela é vítima da Morte ao ser devastada pelo progresso humano.)

Voltando à condição fundante do quadro metafísico no romance, definimos que a nossa decisão hermenêutica parte da indecidibilidade estimulada pela própria narrativa, para estatuir que não existe nela qualquer hierarquia entre a história secular e a história providencial – por mais contraditório que isso possa parecer. O caso é que a leitura de *O arco-íris da gravidade* subscreve a impressão de que são humanos os atores e agências a propagar o horror existente, reforçando-a insistentemente. Paralelamente, porém, o quadro metafísico – em seu grau inigualado de pessimismo – faz perspectivizar as incidências pontuais do horror como atualizações na *physis* de uma Vontade metafísica, que se

aproveita do livre-arbítrio humano para se fazer valer. Isso explica, por exemplo, as diversas passagens em que a Guerra adquire vida autônoma:

> A Guerra precisa dividir dessa maneira, e subdividir, embora sua propaganda viva enfatizando a união, a aliança, o esforço comum. A Guerra, ao que parece, não quer uma consciência de povo [...] – quer uma máquina com muitas peças separadas, não unidade, porém complexidade... No, entanto, como pretender saber o *que* a Guerra quer, tão vasta e distante é a Guerra... tão *ausente*. Talvez a guerra não seja sequer uma consciência – não seja uma vida, afinal. Talvez só haja uma semelhança cruel e acidental com a vida. (PYNCHON, 1998, 139)

Nesse trecho, o pensamento aporético amplifica a indecidibilidade: a Guerra é animada ou inanimada? Toda a construção da textualidade de Pynchon segue essa dinâmica; quem se dispuser a segui-la pontualmente encontrará a todo instante pontos de indecisão, de contradição ou impasse. Nada disso, porém, elimina a miragem metafísica: pelo contrário, o fato de *O arco-íris da gravidade* permitir pensar a Guerra como uma consciência viva e autônoma – e não apenas como obra ou fabricação da razão humana – faz afirmá-la. Mais adiante, é a Londres de 1944 que se manifestará como corpo vivo:

> tal como o Anjo que pairava acima de Lübeck durante os bombardeios de domingo de Ramos, ali não para destruir nem para proteger, e sim para testemunhar um jogo de sedução. Foi o penúltimo passo que Londres tomou antes de submeter-se, [...] latente no amor que ela tem por esse libertino notívago, lorde Morte... porque enviar a RAF para fazer um bombardeio terrorista contra os civis de Lübeck foi um olhar com o sentido inconfundível de *depressa, me foda*, que fez os foguetes virem com toda força, gritando, as A4, que iam ser lançados de qualquer maneira, só que um pouco mais cedo... (PYNCHON, 1998, 225)

Aqui, a ficcionalização de um fato histórico (o bombardeio estrategicamente irrelevante de Lübeck que despertou a ira de Hitler, fazendo-o acelerar os planos para a operacionalização dos A4) se dá através do quadro metafísico, em que o universo extra-terreno determina o modo de um acontecimento mundano.

Os exemplos se multiplicam. O sonho de Kekulé que revolucionou a química inorgânica é imediatamente associado à expansão da Morte (através de uma das suas configurações autopoiéticas na atualidade, a indústria):

> a mesquinhez, o cinismo com que esse sonho será usado. [...] Tomando e não dando nada em troca, [...] o Sistema retirando do resto do Mundo imensas quantidades de energia para manter sua pequena fração desesperada sempre dando lucro [...] – a maior parte no Mundo, animal, vegetal e mineral, é devastada nesse processo. (PYNCHON, 1998, 426)

Se essa passagem peca, talvez, pelo excesso de didatismo e militância (ainda que a ecologia fosse uma força política nova em 1973), uma outra associação entre a ação humana e a Morte como plano metafísico consegue ser mais cortante e direta: é quando um cientista que participara do projeto dos A4 racionaliza uma justificação para o seu trabalho:

> Algumas máquinas de escrever em Whitehall, no Pentágono, mataram mais civis do que nosso pequeno A4 jamais seria capaz de matar. Ou bem você está absolutamente sozinho, sozinho com a sua própria morte, ou bem você participa do empreendimento maior, e participa da morte dos outros. Não somos todos um só? Qual a sua opção, [...] o carrinho ou o carrão? (PYNCHON, 1998, 469)

Ainda nesse ponto se pode argumentar que se trata de um empreendimento singular, *a priori* dedicado ao morticínio – e portanto afim às vontades da Morte –; porém o mesmo não se pode afirmar quanto à lógica universalizante da justificação que procurara legitimá-lo: não existem infinitas opções de inserção no mundo, apenas duas: matar ou ser morto. Se mais algum exemplo é necessário para caracterizar a apresentação paradoxal da história secular como um domínio imanente, porém ao mesmo tempo metafisicamente determinado, vale este disparo do narrador, que termina também numa completa indecisão – a indecisão do paradoxo:

> A Morte é a fonte do poder d'Eles. [...] Se viemos ao mundo uma vez, uma vez apenas, então claro está que viemos ao mundo para pegar o que pudermos pegar. Se Eles pegaram muito mais, e não só de Terra mas também de nós – bem, então não há por que se ressentir d'Eles, já que Eles estão tão fadados a morrer como nós, não é? Todos no mesmo barco, todos sob a mesma sombra... sim... sim. Mas isso é mesmo verdade? Ou será apenas a melhor, e a mais cuidadosamente divulgada, de todas as mentiras d'Eles, conhecidas e desconhecidas? (PYNCHON, 1998, 556)

A ação intramundana é possível ou impossível, ela pode ou não impedir a continuidade da história providencial? É essa ambigüidade do texto (que pode ser lida de ambas as maneiras ao mesmo tempo, o "zero" *e* o "um") que permitiu aos exegetas chegarem a afirmações excludentes – como quando Molly Hite, a partir da determinação da

preservação, em *O arco-íris da gravidade*, de um campo possível para a ação humana transformadora (que conseguiria escapar dos sistemas de controle que, afinal, não seriam absolutos), afirma que "Because it eludes this control, the action stays in the realm of secular rather than providential history." (HITE, 1983, 99) No nosso entender, a exclusão da hipótese metafísica é inviável, mesmo que a esfera intramundana possa ser abordada como um corpo imanente. Pode-se dizer que a hipótese metafísica simplesmente não é necessária a uma leitura histórico-política de *O arco-íris da gravidade*, que consegue se afirmar autonomamente (nesses termos, a primeira parte deste capítulo 2 pode prescindir da segunda, e vice-versa). O que ocorre normalmente com os exegetas de Pynchon – dedicados, via de regra, a compreender o conjunto da sua obra como totalidade – é a tendência a encontrar, no romance de 1973, alternativas éticas ou modelos de vida intramundanos semelhantes àqueles que, nos primeiros romances do autor, proporcionavam ao menos o vislumbre de um escape possível à tendência entrópica. O isolamento da história secular surge, assim, com a força da necessidade – uma interpretação necessária para a própria possibilidade da detecção de saídas alternativas:

> Because history is the preoccupation of this novel, these discussions dwell on the familiar project of giving history a definite shape. In *Gravity's rainbow* any world view that spatializes history implicitly invokes some version of the providential schema and denies real possibility. The alternative to a revisionist interpretation of the providential plan is secular history, which acknowledges the presence of multiples patterns in human affairs but recognizes the impossibility of reconciling these patterns in a single Authorized Version of reality. *Gravity's rainbow* is in many ways a historical novel, but it is a novel about secular history. (HITE, 1983, 100)

Existem inúmeros problemas nessa reflexão de Hite. De saída, a própria definição da história como tema central do romance entra em contradição com a presença de "multiple patterns in human affairs". Do mesmo modo que a autora aloca a história como o seu tema central, pode-se igualmente imaginar que toda a obra seja lida sob a ótica do desejo, da subjetividade, da metafísica, da epistemologia, etc: os "multiple patterns" devem ser compreendidos em sua radicalidade infinita, ao invés de terem-na prontamente subtraída. Mas o ponto decisivo está em que, se Pynchon recorrentemente denuncia a violência epistemológica contida em cada exposição coesa da história, não está claro que isso se dê mediante o reconhecimento (neutro, valorativamente isento) da presença dos tais

“multiple patterns” como múltiplas facetas isonomicamente coexistentes nos mesmos horizontes sincrônico e diacrônico: muito pelo contrário, o que se observa em seu romance é um distanciamento narrativo que projeta sobre cada uma delas uma focalização crítica. Se é, de fato, impossível extrair da sua somatória uma unidade interpretativa, isso porém não impede que a narrativa de *O arco-íris da gravidade* construa as suas próprias “grandes narrativas”, que são independentes da visão pontual e contingente a que estão condenadas cada um de seus personagens. Se a condição de vida dos personagens do romance de 1973 é marcada pela impossibilidade da lucidez, esse obscurecimento certamente não atinge o narrador, que chega mesmo a elaborar uma “grande narrativa” maior do que a maior das grandes narrativas que um Lyotard jamais tivera em mente: a narrativa da Queda, da Morte como entidade metafísica, do homem como Sua marionete, da irreversível entropia. O delírio de Weissmann e a mitologia de Enzian adquirem aqui uma plausibilidade imprevista: pois não seriam eles duas visões *de facto* do universo transcendente? Não teriam eles, assim como o Crucificado, entrevisto a compleição da transcendência?

Daí que seja possível alinhavar um terceiro termo entre a metafísica e a sua atualização na *physis*. Além deles, existiria a “visão” da metafísica, alcançada apenas por uns poucos personagens, sempre em condições extremas. Um deles será o *Brigadier* Pudding, em seu trauma posterior ao horror da Primeira Guerra. Lá, ele teria travado conhecimento pessoal com a Morte, a quem (na personagem fantasiada de Katje Borgesius) ele se dirige para recordar o seu primeiro encontro:

> “Na noite em que nos conhecemos.” A lama fedia. As armas antiaéreas pipocavam na escuridão. Seus homens, pobres carneiros, haviam inalado gás na manhã daquele dia. Ele estava sozinho. Pelo periscópio, à luz de uma estrela-bomba que pairava no céu, ele a viu... e embora estivesse escondido, ela viu Pudding. O rosto dela era pálido, suas roupas eram todas negras, ela estava na terra de ninguém, as metralhadoras tracejavam seus desenhos a sua volta, porém ela não precisava de proteção. “Eles a conheciam, Senhora. Eram seus.” (PYNCHON, 1998, 244)

Pudding está delirando – mas até que ponto? Se existe um universo metafísico para além do nosso conhecimento terreno, quem conhece melhor a realidade: aquele que delira mas vê a transcendência em seu delírio, ou aquele – o racionalista Pointsman – que manipula esse delírio em pequenos joguetes de dominação, em que na verdade todos os

jogadores são os dominados? A resposta fica em aberto; sabemos, porém, que ela nunca será simples.

3 MODOS DE VIDA: *O ARCO-ÍRIS DA GRAVIDADE* EM 1973

Tendo analisado o sistema-mundo ficcionalizado em *O arco-íris da gravidade*, chegamos a este último capítulo com o objetivo de investigar, no mundo-guerra configurado no romance, os modos de vida que são por ele afirmados: os modos de vida a que Pynchon diz "sim". Reduzida a esses termos, dentre todos os temas filosóficos a filosofia ético-política é provavelmente aquela que pode ser mais facilmente definida: cabe-lhe analisar para que coisas ou ordens de coisas pode-se ou deve-se dizer "sim" ou "não". É claro que as questões apenas começam aqui (ou transitam por aqui), porém elas poderão ser definidas como questões propriamente ético-políticas apenas na medida em que versarem sobre as condições de emergência normativa do "sim" ou do "não" como forma de resposta (individual ou coletiva) aos estímulos ou padrões de comportamento ordinariamente suscitados por uma ordem, ou por um contínuo, definidos como paradigmas de normalidade. Pouco importa que a normatividade pondere sobre um quadro empírico detalhado, ou que ela seja motivada por modelos que, virtuais e atemporais, procurem vigência em qualquer atualidade possível: um romance tenderá a pertencer ao primeiro grupo (é a atualidade presente – a contingência histórica – a sua matéria de referência, conforme procuramos trabalhar no capítulo anterior); mas também nele, ainda que o seu universo de remissão se concentre nas especificidades da contingência, o "sim" e o "não", a afirmação e a negação tendem a se constituir como possibilidades de alcance supostamente mais amplo, a cotejar o diverso sincronicamente disponível assim como também alguma diacronia, dado que – assim se supõe – a alteração das condições da atualidade tende a seguir um ritmo relativamente lento. Desse modo, um romance pode se colocar na atualidade como um marco que se projeta sobre certa massa de tempo como uma realidade alternativa, a perspectivar nesse tempo possibilidades de diferenciação do contínuo de cunho (ao menos momentaneamente) universal. Isso posto, e se as pretensões à totalidade do romance de Pynchon já nos são bem conhecidas, quais seriam exatamente as formas de diferenciação ético-políticas sugeridas por *O arco-íris da gravidade*? A pergunta não é de resposta simples, uma vez que, para além da negação das possibilidades oferecidas pelo

contínuo, é preciso que alguma positividade se estabeleça – pois apenas ela se configurará como força criadora de realidades alternativas.

É assim que, por uma razão idêntica à que levou a segunda metade do capítulo anterior a um tamanho incomparavelmente inferior ao da primeira – que derivou simplesmente da pouca quantidade de conteúdo relativa àquele tema no romance de Pynchon –, trabalhar a sua afirmatividade ético-política nos surge como uma leitura de entrelinhas. Deve ter ficado clara a enormidade da negação oferecida pelo livro – mas onde se situam as ocorrências do "sim"? Cremos mais uma vez que a questão nos aproxima de um liame agudo entre *O arco-íris da gravidade* e a crise epistêmica que vem marcando o pensamento ocidental das últimas décadas – aproxima-nos do lugar específico ocupado pelo romance dentro dessa crise. Os impasses de Pynchon em 1973 serão os mesmos diagnosticados por Deleuze e Guattari dezenove anos depois, e não podemos crer que desde então o quadro haja fundamentalmente se modificado:

> poderia acontecer que o problema dissesse respeito, agora, à existência daquele que crê no mundo, não propriamente na existência do mundo, mas em suas possibilidades em movimentos e em intensidades, para fazer nascer ainda novos modos de existência, mais próximos dos animais e dos rochedos. Pode ocorrer que acreditar neste mundo, nesta vida, se tenha tornado nossa tarefa mais difícil, ou a tarefa de um modo de existência por descobrir, hoje, sobre nosso plano de imanência. É a conversão empirista (temos tantas razões de não crer no mundo dos homens, perdemos o mundo, pior que uma noiva, um filho ou um deus...). Sim, o problema mudou. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, 98-9)

Por entre a terminologia turva dos dois parceiros, o que está sendo dramatizado é a quase-impossibilidade da construção ou detecção pelo indivíduo, qualquer indivíduo, de um fluxo eticamente positivo e afirmativo, que seja imediatamente constitutivo de um sentido genericamente válido, que por sua vez logre promover ou sugerir modos-de-vida alternativos à atualidade. É a instauração do quadro pós-metafísico em sua plena potência: a eliminação de toda e qualquer referência externa norteadora, que confere grande atualidade à ética da ação de Nietzsche:

> Como se deve agir? Para que se deve agir? – Nas necessidades imediatas e mais grosseiras do indivíduo, essas questões são facilmente respondidas, mas quanto mais sutis, vastas e relevantes as esferas de ações que penetramos, tanto mais insegura, e portanto mais arbitrária, será a reposta. Mas justamente aqui o arbitrário deve ser excluído das decisões! – é o que exige a autoridade da moral: um confuso temor e veneração deve, sem demora,

> guiar o homem justamente nas ações cujos fins e meios não lhe são *imediatamente* claros! (NIETZSCHE, 2004, 77-8)

Não fosse a moral, portanto, a ação revelaria a sua ausência de parâmetros imanentes de ajuizamento, e imporia ao agente o trabalho difícil de buscar em si o *métron* da sua própria *práxis*: "Construir novamente as leis da vida e do agir – [...] o melhor que fazemos, nesse interregno, é ser o máximo possível nossos próprios *reges* [reis] e fundar pequenos *Estados experimentais*." (NIETZSCHE, 2004, 234) Pensar positivamente a ação humana pressupõe, portanto, cotejar a condição de solidão e isolamento a que está lançado o indivíduo deserdado pelos grandes sistemas de sentido. Que a solidão como condição da ação – o agente que produz as regras do agir no momento mesmo da ação – tenha se obscurecido em meio aos grandes movimentos sociais da época de escritura de *O arco-íris da gravidade*, a incapacidade desses mesmos movimentos em alterar imediatamente a ordem propugnou a falência do pensamento utópico e a propagação do entendimento de que as (virtualmente inexpugnáveis) estruturas controladoras do real só podem ser transformadas mediante a sua total destruição. A solidão, portanto, advém tanto da indisponibilidade do sentido coletivamente organizador, quanto da extensão infinita do inimigo.

Em *O arco-íris da gravidade* agrada-nos associar a constituição do *topos* do "inimigo" àquilo que contemporaneamente Roberto Mangabeira Unger denominou de "teoria social de estruturas profundas". A comparação interessa por revolver a questão que ora nos ocupa: se o inimigo é tão extenso e tão profundo, como é possível combatê-lo? Perpassa a leitura de Unger a idéia de que essa caracterização é resultado do tipo de teoria com que ordinariamente o adversário é analisado. A formatação epistemológica das teorias "de estruturas profundas" seria em si responsável pelo tamanho pantagruélico que lhe é conferido, com a "devoção [dessas teorias] a três movimentos teóricos recorrentes":

> A primeira operação mental característica da teoria social de estrutura profunda é a tentativa de distinguir em toda circunstância histórica um contexto, estrutura ou esqueleto, formador das atividades de rotina que esse contexto ajuda a reproduzir. As mais importantes dentre essas rotinas são as práticas repetitivas de conflito e acomodação que perpetuamente criam o futuro social dentro do presente social. [...] Retratá-las é descrever a disposição habitual dos recursos principais para a feitura da sociedade: capital econômico, poder do Estado, conhecimento prático e os ideais morais e sociais aceitos. (UNGER, 2001, 52)

Já este primeiro movimento é aproximável a *O arco-íris da gravidade*, se entendermos que tanto o sistema-*They* (historicamente específico) quanto a Morte como estrutura autopoiética (atemporal) se colocam em relação à contingência histórica como "um contexto, estrutura ou esqueleto, formador das atividades de rotina que esse contexto ajuda a reproduzir." Mais ainda, na função de estrutura tanto um como outro vão determinar "as práticas repetitivas de conflito e acomodação que perpetuamente criam o futuro social dentro do presente social": fazendo uma analogia, pode-se dizer que, respectivamente, ao dispor o universo humano como uma engrenagem maquínica que visa à produção de mortes, e ao hierarquizar os indivíduos em função do seu projeto centralizado de dominação tanto a Morte quanto o sistema-*They* acabam por determinar a formatação específica que irão receber "os métodos de controvérsia normativa [e] os métodos de troca de *commodities* e trabalho e de conquista e uso do poder governamental." (UNGER, 2001, 52) A seguir tem-se que

> A segunda operação mental que distingue a teoria de estrutura profunda é o esforço para representar a estrutura identificada numa circunstância particular como exemplo de um tipo repetível e indivisível de organização social. [...] Indivisibilidade é [uma] qualidade necessária de estrutura para desempenhar o papel explicativo que a análise de estrutura profunda exige. Um contexto formador se mantém ou desmorona como um todo. (UNGER, 2001, 54)

O arco-íris da gravidade define tanto a Morte quanto o sistema-*They* "como exemplo[s] de um tipo repetível e indivisível de organização social." Repetíveis, pois que agem (com absoluto sucesso) em busca da própria perpetuação; indivisíveis, pois (em tudo que é decisivo para os grandes delineamentos do contínuo) não existem fragmentos do real que escapem da ação do núcleo, e nem difrações do núcleo que potencializem o real de maneiras diferentes: mesmo a plasticidade deve ser entendida como característica de um Uno que se comporta como tal. Desse modo, dada a impossibilidade de a ação transformadora manter certos elementos do núcleo desprezando outros, ou de ela escolher entre diferentes alternativas por ele sugestionadas, é todo o Uno que deve desaparecer se se quer transformar a atualidade: "Um contexto formador se mantém ou desmorona como um todo." Por fim,

> O terceiro movimento característico da análise social de estrutura profunda é o apelo a restrições bem estabelecidas e leis de desenvolvimento que geram uma lista fechada ou uma seqüência compulsória de estruturas repetíveis e indivisíveis. Uma visão da composição interna dessas estruturas e uma teoria de sua formação e transformação completam-se uma à outra. [...] são importantes para esse esforço teórico [as] idéias que explicam a configuração do possível. [Os analistas de estrutura profunda] têm de apelar a leis e restrições muito distantes das intenções e conhecimentos dos agentes históricos. (UNGER, 2001, 55)

Como conseqüência das disposições anteriores, a teoria "de estruturas profundas" vai desembocar no diagnóstico que prevê uma limitação estrita do rol de alternativas (tanto práticas quanto imaginativas) à atualidade disponível. Uma vez lançada a "visão da composição interna dessas estruturas e [a] teoria de sua formação e transformação" (movimento que é amplamente empreendido em *O arco-íris da gravidade*, ao se dissecar os modos de atuação do sistema-*They* e ao se deslindar a teogonia da Morte), estarão imediatamente sufocados *per se* – por axioma – quaisquer encaminhamentos estruturalmente diferentes dos já previamente antecipados. Interessa notar que Mangabeira Unger observa no analista "de estruturas profundas" o apelo a "restrições ocultas que estabelecem os limites para a lista de ordens sociais possíveis, [que] podem ser econômicas, organizacionais e até mesmo psicológicas." Se por "ocultas" deve-se entender as restrições que estão "muito distantes das intenções e conhecimentos dos agentes históricos", pode-se identificar essa ocultação à alienação, à ingenuidade, à ignorância, à impossibilidade da lucidez, em suma, que caracteriza as disposições intelectuais e psicológicas dos personagens de *O arco-íris da gravidade*, sempre que está em jogo a relação entre as estruturas produtoras da vida e a compreensão individual dessas estruturas. Se as estruturas são rigidamente determinantes tanto da tessitura da vida prática, quanto das capacidades imaginativas individuais, então elas são, por corolário, determinantes da capacidade de alcance interpretativo do agente político mediano: como interessa à estrutura autopreservar-se, e como tal função pressupõe uma acomodação dos agentes à engrenagem por ela oferecida, ela tenderá a favorecer a propagação de agentes caracterizados por um déficit agudo de compreensão política.

O ponto fulcral é o grau em que a teoria de estruturas profundas restringe a

> imaginação da própria diversidade estrutural. [...] Deixa de perceber que o caráter, bem como o conteúdo dos contextos formadores está, na história, ao alcance das mãos: há variações importantes no grau em que as ordens social e imaginativa da vida social nos reduzem à passividade ou, ao contrário, colocam-se à nossa disposição para a contestação e a revisão. [...] Os [seus] perigos mais sérios [...] surgem do [...] fechamento imposto ao sentido da possibilidade histórica. A teoria social de estrutura profunda desorienta a estratégia política e empobrece o pensamento programático (UNGER, 2001, 56-7)

A hipótese da leitura de *O arco-íris da gravidade* como uma "epopéia da inação" – da impossibilidade da ação política afirmativa – ganha fôlego com a constatação dos impasses a que levam as teorias de estruturas profundas. O romance de Pynchon vem se posicionar no bojo da *stasis* política decorrente da falência dos modelos políticos derivados das teorias de estruturas profundas, que entretanto não foi então acompanhada por uma revisão das "estruturas profundas" como fundamento epistemológico. A obra mantém a perspectiva da profundidade, e *por isso* descrê na reivenção positiva da atualidade – não acredita que do atual possa advir o utópico. É apenas o abismo que se vê, e não a saída do abismo. Percebe-se aqui com maior clareza um ponto para que já alertávamos no primeiro capítulo desta tese: em suas remissões obsessivas à totalidade, a "hermenêutica" do real proposta por *O arco-íris da gravidade* é, de certo modo, convencional: em seus "pressupostos teóricos" e em seus "diagnósticos empíricos" – os termos vão entre aspas, pois obviamente não nos esquecemos da ficcionalidade da obra –, ela é um retrato da prostração que caracteriza o *politicum* imediatamente posterior à avalanche (tão rapidamente frustrada) de 1968, que encontraria seu máximo na década de 80. Do que sobra do terremoto de 68 e do sentimento de derrocada vivenciado nos anos seguintes, a pergunta que paira no ar é aquela com que inauguramos este capítulo: como se pode agir positivamente?

Um texto de Immanuel Wallerstein nos ajuda a entender a raiz histórica e a atualidade da questão. Nele, lemos de saída que "As an event, 1968 has long since ended. However, it was one of the great, formative events in the history of our modern world-system, the kind we call watershed events. This means that the cultural-ideological realities of that world-system have been definitely changed by the event." (WALLERSTEIN, 2000, 355) O autor afirma de saída a fugacidade de 1968 enquanto movimento (enquanto conjunto de ações efetivas), mas para afirmar a sua perenidade enquanto inauguração de um novo campo problemático na política do sistema-mundo – perenidade ligada (entre outras

coisas) à rejeição da hegemonia americana, à rejeição da esquerda "antiga" (comunista, socialista, anarquista) como força de combate contra essa hegemonia e os Estados e instituições que a apóiam, e à ascensão das minorias como atores políticos fortes, todos eles elementos hoje decisivos na arena política global. Mas eis que no final, após uma exposição das características e implicações daquele movimento sistêmico (que em si não foi unívoco ao redor do globo), o diagnóstico é o de que "The new movements however have not offered a fully coherent alternative strategy. A coherent alternative strategy is still today to be worked out. It will possibly take ten to twenty more years to do so." (WALLERSTEIN, 2000, 373) O texto foi escrito em 1988 – no limite, portanto, dos *twenty years* que, na previsão de Wallerstein, seriam necessários para a formulação da "alternativa coerente" à gestão atual do sistema-mundo –, e ainda hoje não há qualquer solução plausível à vista; no começo dos anos 70, mais ainda, o lapso entre as aspirações revolucionárias e as condições efetivas para a mudança parecia intransponível, o que de certo modo explica o determinismo apocalíptico da "grande narrativa" de Pynchon.

Na ficcionalização do presente histórico, o campo de efetivação prática (suscitado pelo texto ficcional) da pergunta sobre os modos possíveis da ação afirmativa se desdobra em dois domínios diferentes, mas interdependentes: a vida política e a vida privada. No que tange à ação conceitualmente política (quando "positiva", ela é aquela que visa transformar as disposições atuais do poder), a estagnação domina *O arco-íris da gravidade*, mas no âmbito da rotina (da ação cotidiana, entendida como inserção num contínuo que se politiza pela participação que nele assume o indivíduo) subsistem possibilidades de afirmação. O capítulo anterior se concluiu num tom de derrocada, mas cabe analisar a sua extensão – a medida da abrangência dessa derrocada – no romance, para que se escancarem as fontes de diferenciação da atualidade nele apreensíveis.

Antes de passarmos à análise, devemos destacar o pressuposto que vem moldar esta nossa última leitura do livro: pois determinará a abordagem subseqüente uma compreensão clássica deste romance de 1973, analisado aqui tal como poderia sê-lo um romance canônico do século XIX. No nosso entender, pode-se aplicar a *O arco-íris da gravidade* a caracterização com que Wolfgang Iser procurou descrever a própria formação do romance como gênero, logo no parágrafo de abertura de *The implied reader*:

> The history of the novel as a "genre" began in the eighteenth century, at a time when people had become preoccupied with their own everyday lives. Like no other art form before it, the novel was concerned directly with social and historical norms that applied to a particular environment, and so it established an immediate link with the empirical reality familiar to its readers. While other literary forms induced the reader to contemplate the exemplariness they embodied, the novel confronted him with problems arising from is own surroundings, at the same time holding out various potential solutions which the reader himself had, at least partially, to formulate. What was presented in the novel led to a specific effect: namely, to involve the reader in the world of the novel and so help him to understand it – and ultimately his own world – more clearly. (ISER, s/d, xi)

Essa formulação não bloqueará, para o próprio Iser, a sua extensão a um momento subseqüente da história do romance, quando a legibilidade da matéria-texto se tornará em si mesma um elemento (cognitivo) envolvido no processo de comunicação acima descrito. Iser formulará então algo que nos reaproxima do primeiro capítulo desta tese, dado que, no elo que liga Thomas Pynchon a um James Joyce,

> The process has become [...] more complex in the twentieth-century novel, for here the discovery concerns the functioning of our own faculties of perception. The reader is meant to become aware of the nature of these faculties, of his own tendency to link things together in consistent patterns, and indeed of the whole thought process that constitutes his relations with the world outside himself. […] the novel no longer confines itself to telling a story or to establishing its own patterns, for it now deliberately reveals the component parts of its own narrative techniques, […] in order to provoke the reader into establishing for himself the connections between perception and thought. […] In this way, the reader is forced to discover that hitherto unconscious expectations that underlie all his perceptions, and also the whole process of consistency-building as a prerequisite for understanding. In this way he may then be given the chance of discovering himself, both in and through his constant involvement in "home-made" illusions and fictions. (ISER, s/d, xiv)

Para Iser, portanto, a revolução formal operada pelo romance do século XX não foi suficiente para operar uma linha de descontinuidade que impusesse reconsiderar o gênero como tal em sua função social – função que (para toda a literatura) foi definida sucintamente por Hans Ulrich Gumbrecht como sendo a de "produzir 'outras versões da realidade'", ou, na sua citação de Niklas Luhmann, a de "'opor à realidade (familiar, reconhecível por alguém) outras versão da mesma realidade [enquanto] produção da contingência'" (LUHMANN apud GUMBRECHT, 1998, 81). Para obedecer essa função, as "versões alternativas da realidade" apresentadas por um romance não necessariamente implicarão na problematização ético-política – mas inúmeros são os casos em que ela se

apresenta, e pedimos que esta síntese da descrição de Iser do romance novecentista seja lida por sobre a profusão de "sistemas de sentido" apreendidas de *O arco-íris da gravidade* no capítulo anterior desta tese:

> no século XIX [...] a literatura, enquanto peça central da religião da arte dessa época, prometia soluções que não podiam ser oferecidas pelos sistemas religioso, sócio-político ou científico. Essa situação emprestava à literatura do século XIX uma extraordinária significação histórica. A literatura equilibrou as deficiências resultantes de sistemas que postulavam validez universal. (ISER, 1996a, 28-9)

É claro que tal equilíbrio passa longe de *O arco-íris da gravidade*, mas também observa-se que o livro tematiza a impossibilidade do seu alcance – o que significa preservar os termos da equação. Na medida em que os termos se mantêm intocados (tendo-se cambiado apenas os sinais, o positivo pelo negativo), o problema em si não se altera – e é possível postular que, por detrás da sua propalada pós-modernidade, na condição de objeto que se candidata a uma atualização empírica específica *O arco-íris da gravidade* pouco se diferencia da sua linhagem histórica. É então que propomos investigar, neste último capítulo, as aporias que esse romance apresenta, concernentes ao delineamento de uma orientação possível para a ação intramundana. Trata-se de buscar na obra as cifras daquilo que uma George Eliot oferecia abertamente: a sugestão de modos eticamente afirmativos de ação cotidiana. O que implica postular que a negatividade de Pynchon não é *integralmente* radical e arrasadora. Os seus "sins" decerto não incidem sobre a *praxis* politicamente transformadora, alvo do mais puro ceticismo; veremos, porém, que eles incidem sobre a esfera microscópica dos pequenos envolvimentos afetivos, que jamais valerão para a transformação geral da ordem, mas que logram conferir criatividade e ternura à vivência em meio à ordem, e mais do que isso: logram levar o indivíduo para as "margens" da ordem, de onde ele não lhe escapa, mas onde lhe é possível construir para si um contínuo que não seja nem politicamente resignado, nem moralmente corrompido – e que seja, em linhas gerais, alheio aos pressupostos valorativos socialmente reificados.

3.1. Textualidade

3.1.1 Humor

É de saída então que se põe a questão sobre *como* encontrar "sins" em *O arco-íris da gravidade*. Já sabemos que a sua disponibilização de modelos ética e politicamente afirmativos nem sempre estará visível como num Dickens, num Zola ou num Aluísio de Azevedo. Certamente há momentos em que isso ocorre, mas eles não compreendem a totalidade da presença da afirmação no romance. É assim que o encontro da afirmatividade dependerá também de observarmos a sua *emergência* em segmentos nos quais ela não é exatamente tematizada, mas onde ela pode se dar a ver através de uma leitura orientada para a textualidade de Pynchon (para os modos como a sua escritura configura a emergência do sentido). Nas palavras de uma analista,

> In *Gravity's rainbow* […] Pynchon takes ethicalness beyond content and uses it as a stylistic, linguistic, and structuring principle. Thus, grounds for affirmation occur not so much in *what* the book is about as in *how* Pynchon says what he says. In writing a narrative that keeps his readers open to the difficulty of living in an indeterminate world and forging a nonprescriptive ethics, he provides a way for us to apprehend experientially the kind of truth and the kind of love his books endorse. (CHAMBERS, 1992, 128)

A observação desta *performance* ético-política da escritura de Pynchon terá aqui como objetos de estudo, dentre outras alternativas possíveis, a presença do humor em seu romance e (no item seguinte) a sua construção de uma *referencialidade* complexa no contínuo da escrita. Comecemos pelo primeiro.

Em *O arco-íris da gravidade* o humor é explorado tanto como pura comicidade, quanto como ponto de inflexão das demais tonalidades narrativas. Da pura bufonaria ao trágico-sublime, o humor pontua toda a tessitura do livro, ora para simplesmente "fazer rir", ora para provocar algum tipo de desequilíbrio semântico. Além de analisarmos esse tópico, aqui a investigação da afirmatividade ético-política será alinhavada a uma outra indagação de ordem geral, a saber: de que forma pode a imediatez quase a-semântica do humor suscitar desvios de ordem semântica, e que tipos de desvios são esses?

A “imediatez a-semântica” do humor (cuja exemplificação máxima é a do transeunte que escorrega na casca de banana) envolve duas idéias distintas e interdependentes. Por si, a imediatez (melhor seria dizer: “quase-imediatez”) não é específica do humor, mas é certo que ele precisa acontecer numa temporalidade extremamente rápida para ser efetivo. Sempre que eficiente, ele será necessariamente quase-imediato, ainda que a quase-imediatez não seja seu atributo exclusivo. A sua a-semanticidade, por sua vez, é menos autoevidente, mesmo porque o humor é pleno de elementos semânticos, de que são exemplos a piada e a sátira. Ela vem à tona, porém, se pensarmos na autoevidência do humor: um escorregão numa casca de banana, uma vestimenta engraçada, um modo divertido de falar *a priori* não “significam” nada (o que não implica que não possam vir a significar algo), e apenas raramente despertam no receptor algum tipo de reflexão, alguma passagem para a reflexão motivada por um estímulo de ordem semântica. O semântico vem, no humor, motivar um evento que é da ordem da “presença”, conforme teorizada por Gumbrecht: uma modificação das disposições corporais, com a produção de uma substância que, apesar de imaterial, é vivificada no receptor durante a experiência estética, e suscitada por um estímulo cujo acontecimento inesperado não terá necessariamente a movimentação da consciência como ponto de chegada, ainda que dela possa depender para promover uma oscilação entre a semântica – a referencialidade – e a “presença” – a súbita alteração da disposição corporal do receptor em função da emergência, nele, do efeito de presença. A a-semanticidade nos interessa para a análise de casos em que o humor não remete a algo “exterior” a si próprio, dispensando a ação interpretativa. Pois se o caráter social do riso foi explorado por um autor como Bergson, é de se notar que mesmo ele não pressupôs o estímulo à reflexão como requisito para o efeito cômico.

Exemplos de humor “puramente cômico” abundam em *O arco-íris da gravidade*. Há uma seqüência em que Slothrop encontra uma de suas incontáveis amantes na casa de uma certa sra. Quoad, dona de um pequeno arsenal de doces ingleses. Desconfortável na condição de visita, ele é constrangido a aceitar uma tal “geléia de vinho” e também uma bala de maionese misturada com casca de laranja, seguida de um bombom de creme de ruibarbo, de um doce de quinino e cereja e de “um enorme bombom, [que ele morde] quebrando a crosta de chocolate, atravessando uma camada de creme de eucalipto forte,

chegando por fim ao centro, uma pasta duríssima de goma arábica sabor uva" (PYNCHON, 1998, 126). Vêm também "um conglomerado marmorizado de gengibre, caramelo e anis", "um nugá sabor pepsina, cheio de cubebas cristalizadas, com um núcleo mastigável com gosto de cânfora", coroado por um marshmallow de gim. O *gran finale* é um doce com "uma casca dura e azeda de groselha, [que derrama] em sua boca pedacinhos glutinosos de tapioca, saturados de cravo em pó" (PYNCHON, 1998, 127).

Há também o jantar da cúpula empresarial do pós-guerra que é sabotado por Roger Mexico e Pig Bodine através de um jogo de aliterações em que eles sobem na mesa do banquete, bem no momento em que os convidados estão se alimentando, para improvisar a altos brados elementos de um cardápio que começa com uma sopa de saliva, e prossegue com um pudim de pus, uma marmelada de mênstruo, pasteizinhos de placenta, sanduíches de suor, biscoitinhos de bosta, maionese de meleca, salsicha de sebo, canapés de corrimento, consomê de cancro, creme de catarro, vichyssoise de vômito, salada de sangue, molho de merda, pudim de peido, empadinha de embrião, legumes leprosos com molho de mijo, bolinho de berruga, quibe de quisto, fritada de frieira, torta de terçol, goulash de gangrena, broa de bronha, espaguete de escarro, pão de pústula, pipocas de pentelhos, suflê de solitária, purê de prepúcio, amêndoas com amídalas, para culminar numa lingüiça de lombriga (cf. PYNCHON, 1998, 738-41). Essas iguarias são gritadas a plenos pulmões pela dupla em meio à festa dos grã-finos, que é sabotada inapelavelmente.

Exemplos de seqüências carregadas de comicidade poderiam ser elencadas aos montes. Sabemos, porém, que não estamos a analisar uma obra essencialmente humorística – e quiçá nenhum outro romance jamais escrito tenha ficcionalizado um espectro tão extenso dos horrores da História Moderna. Eis então que essa espécie de painel da História Moderna em sua faceta mais desumana é também uma comédia – mas por que tal escolha? O que legitima a tonalidade cômica para o tratamento de tal matéria histórica?

Voltemos à teorização do humor por Gilles Deleuze (já trabalhada no primeiro capítulo desta tese), segundo a qual o humor é uma traição da razão, um elemento a-significante impossível de ser apropriado pela significação. Ele seria um "efeito de superfície", uma "arte dos acontecimentos puros", a se contrapor incisivamente à ironia:

> Tout lê destin de l'ironie est lié à la représentation, l'ironie assure l'individuation du representé ou la subjectivation du représentant. [...] Ce ne sont pas les problèmes de

> l'humour, qui n'a jamais cessé de défaire les jeux des principes ou des causes au profit des effets, les jeux de la représentation au profit de l'evenement, les jeux de l'individuation ou de la subjectivation au profit des multiplicités. Il y a dans l'ironie une prétention insupportable : celle d'appartenir à une race supérieure et d'être la propriété des maîtres. [...] L'humour se réclame au contraire d'une minorité, d'un devir minoritaire. (DELEUZE, 1977, 83-4)

O que nos interessa na reflexão de Deleuze é a propensão do humor a criar, em sua literalidade, uma "comunidade anárquica" em torno da sua recepção. Ele não forma uma "comunidade de notáveis" como a ironia, cujo modo de acontecimento prevê a irmanação numa esfera superior dos indivíduos capazes de fruí-la – daqueles que estão à altura da sofisticação que ela demanda. O humor demanda um chão de referências comuns, porém nem sempre através do estabelecimento de uma posição comum aos receptores, e heterônoma à instância social e ao conteúdo semântico revolvidos. Dizemos que nem sempre é assim, pois é evidente que a sátira, por exemplo, constrói essa comunidade heterônoma ao estrato tematizado; porém, insistimos que o riso nem sempre assim o fará: e o humor é capaz de nos colocar *no plano* dos estratos tematizados, e não *acima* deles. Neste co-pertencimento aos estratos, vale o comentário de James Feibleman, para quem

> The business of comedy is to dramatize and thus make more vivid and immediate the fact that contradictions in actuality must prove insupportable. It thus admonishes against the easy acceptance of interim limitations and calls for the persistent advance toward the logical order and the final elimination of limitations. Comedy, then consists in the indirect affirmation of the ideal logical order by means of the derogation of the limited orders of actuality. (FEIBLEMAN, 1964, 462)

Isso é possível pelo fato de que a comédia lida com os modismos, os hábitos e a formatação corrente das instituições disponíveis no presente, para denunciar a partir de dentro do contínuo das práticas sociais a provisoriedade dessas práticas – sendo este o campo semântico a ser desestabilizado pelo acontecimento inicialmente a-significante:

> Comedy leads to dissatisfaction and the overthrow of all reigning theories and practices in favor of those less limited. It thus works against current customs and institutions; hence its inherently revolutionary nature. […] In periods of social change, we may expect to see the role of comedy assume an increasing importance. (FEIBLEMAN, 1964, 472)

O humor desestabiliza os estratos reificados, porém, sem levar a uma estabilidade de ordem superior: ele revoluciona o existente, sem reivindicar para si um saber superior. O humor está dentro do *socius*, e não a observá-lo à distância, e imerge na ordem corrente e efêmera dos fatos, sem pretensões à atemporalidade.

Pensemos então no tratamento cômico da barbárie moderna em *O arco-íris da gravidade*. Por exemplo, a estória do encontro entre o pai de Tchitcherine e a mãe de Enzian num porto da Namíbia no princípio do século XX recebe um pano de fundo histórico, através da passagem que nos dá conta do fracasso da expedição da frota russa durante a guerra de 1905 contra o Japão. Por ela, fica-se sabendo que

> em dezembro de 1904, o almirante Rojdestvenski, comandando uma frota de 42 belonaves russas, adentrou o porto de Lüderitzbucht no Sudoeste Africano. Isto foi quando a guerra russo-japonesa estava no auge. Rojdestvenski estava a caminho do Pacífico, para render a outra frota russa que estava imobilizada pelos japoneses em Porto Artur havia meses. Saindo do mar Báltico, contornando Europa e África, cruzando todo o oceano Índico e depois subindo a costa da Ásia, a frota estaria realizando uma das mais espetaculares viagens marítimas da história: sete meses e 30000 quilômetros, até chegar, num dia de início de verão, nas águas entre o Japão e a Coréia, onde um certo almirante Togo, que estava à espreita, sairia de trás da ilha de Tsuxima e, antes que o dia terminasse, botaria na bunda de Rojdestvenski. Apenas quatro navios russos chegariam em Vladivostok – quase todos os outros teriam sido afundados pelos solertes nipônicos. (PYNCHON, 1998, 363)

A expressão “botaria na bunda” vem fechar a exposição sobre um esforço de guerra gigantesco, desmesurado, para apontar o seu fracasso retumbante. Em menos de um dia o almirante Togo destruiu um trabalho de meses e a vida de milhares de marinheiros russos. Ele não é, porém, o “culpado” pela tragicidade do desfecho, que se iniciara já na elaboração burocrática daquele plano da ação. O gigantismo da tarefa e o sacrifício humano que ela previa poderiam nascer apenas na mente de estrategistas distantes do convívio direto com o sofrimento. Uma tarefa hercúlea se revela ridiculamente vã, e a comicidade coloquial da expressão “botaria na bunda” perfaz aqui uma função substancialmente diferente da comicidade do jantar dos grã-finos, ou da visita à sra. Quoad: ao invés de promover o riso pela apresentação do absurdo, o riso vem aqui denunciar o absurdo de um fato real.

Podemos entender esta forma de *performance* humorística como uma estratégia para a exposição de um horror que é suficientemente eloqüente por si mesmo, e que pode, portanto, ser largado à sua própria imanência. O caráter de *exposição* é evidente na

passagem acima, de claro teor informativo. Mas Pynchon correria o risco da tautologia ingênua, caso expusesse o horror sob o modo da denúncia. De fato, para um habitante da segunda metade do século XX nada é mais redundante do que a denúncia: o que poderia ser mais eloqüente do que uma zapeada pela televisão, uma passada de olhos pelos jornais, ou uma caminhada pelas ruas da cidade grande? O horror tornou-se evidente demais para demandar qualquer comentário e, diante da sua contundência, a tautologia da denúncia ingênua ou redundante parece ser algo de que Pynchon quer escapar.

Escapar da tautologia ingênua, mas para criar uma nova tautologia: a tautologia do fato, da evidência em sua crueza. Aqui está o ponto em que Deleuze pode fornecer um caminho interpretativo concreto. Essa tautologia do fato de nada serviria caso projetasse uma separação nítida entre os leitores do romance e os agentes perpetradores do horror, uma cisão total entre "nós" e "eles". Contudo, perpassa *O arco-íris da gravidade* a noção de que não há um "fora" onde possamos nos exilar da responsabilidade pelo mundo existente – assim como também o humor, para Gilles Deleuze, não consolida em torno de si uma casta privilegiada de receptores, como o faz a ironia. Uma vez lançado, ele não provê o receptor de um ponto seguro onde se apoiar. Diante de um caso como o da frota russa, a nota cômica impede que observemos o fato sob a tranqüilidade da distância, pois nos faz rir da desgraça, ao mesmo tempo em que não se recusa a interpretar a desgraça como desgraça. Quando se compreende o horror do acontecimento, nos colocamos à altura da crítica que ele exige; ao rirmos dele, porém, perdemos este chão recém-consolidado: colamo-nos ao fato, e deixa de estar claro qual é a perspectiva que poderíamos adotar para julgá-lo.

Colarmo-nos aos fatos: não seria exatamente esse o gesto final do romance, em que o 00000 cai sobre a platéia sorridente do teatro de Los Angeles? Não estaria Pynchon com isso puxando um horror que se acreditava tão distante no tempo e no espaço diretamente para o colo dos seus leitores? Pela sua *performance* cômica, o romance faz emergir da sua textualidade a rejeição do contínuo, o "não" às disposições da atualidade: o riso é tão auto-imanente quanto revolucionário. Cabe apenas uma última observação, que antecipa a frustração daqueles que esperavam do item "Humor" um delineamento claro dos padrões de afirmatividade de *O arco-íris da gravidade*, e que veio encontrar apenas mais uma manifestação da negatividade em Pynchon: é preciso termos em mente, pelas conclusões acima, que ao subtrair-nos de uma posição destacada e colar-nos ao fatos, a rejeição do

contínuo é, dialeticamente, a afirmação de uma vontade – ou de um imperativo – de diferenciação. Mas isso tampouco diz tudo sobre o humor e a afirmação no romance; continuaremos a discussão no item seguinte.

3.1.2 Referencialidade

Outra pregnância do humor para a afirmação está em que ele orienta o olhar simpático do leitor para aqueles que a narrativa sugere serem objetos ideais de simpatia. Além de suscitar formas de recusa, o humor afirma coisas (ou imagens) que não são propriamente tematizadas pela obra, mas que pontuam as ações das personagens orientando a percepção do leitor para aquilo que a obra sugere ser digno de valoração positiva.

Roupas, por exemplo, roupas engraçadas são referências de tal tipo. Numa bela manhã da Riviera, quando três garotas belas, solteiras e disponíveis os esperam na praia, Mucker-Maffick se exaspera ao ver a indumentária de Slothrop:

> "Você está de brincadeira, é claro. As moças estão esperando, Slothrop, ponha uma roupa civilizada, seja um bom rapaz –" [...] "Você não vai querer que vejam a gente com –"
>
> "Foi meu irmão Hogan que me mandou", informa Slothrop, "no meu aniversário, mandou lá do Pacífico. Você viu atrás? debaixo dos caras da canoa, à esquerda das flores de hibisco, onde está escrito LEMBRANÇA DE HONOLULU? É autêntico, Mucker-Maffick, não é nenhuma imitação barata, não." (PYNCHON, 1998, 194)

Não é que o espalhafato de Slothrop tenha qualquer significação precisa, mas ele indica uma certa posição ocupada pelo personagem: alheio às convenções adequadas – aos mandamentos do "cortesão" – Slothrop se veste de forma ridícula – e isso vem situá-lo *fora* dos estratos que perpetuam as convenções. O exemplo pode parecer corriqueiro, mas é todo o elogio da marginalidade feito por *O arco-íris da gravidade* que começamos a resgatar aqui. Quando Pig Bodine acompanha Mexico na esculhambação do jantar dos grã-finos, ele veste

> um terno de malandro de proporções inacreditáveis – as lapelas pontudas têm que ser *reforçadas com barbatanas de arame* porque são muito mais largas que o resto do paletó – debaixo de sua camisa de cetim com padrão roxo sobre fundo roxo o garboso marujo está usando um colete [...] As calças são do tipo pião, o cinto preso debaixo das axilas [...] O terno inteiro é azul, mas não é azul-terno – é AZUL mesmo, azul-*tinta de parede*. Onde quer que esse terno vá, todo mundo repara. Em reuniões, ele incomoda a visão periférica, de

> modo que é impossível conversar direito. É um terno que força a pessoa ou a refletir sobre coisas tão básicas quanto aquele tom de azul, ou então a sentir-se superficial. Uma roupa subversiva, sem dúvida. (PYNCHON, 1998, 733)

A comicidade carrega o desvio com uma afecção positiva, que de antemão prepara o leitor para simpatizar com o vandalismo que Bodine e Mexico cometeriam daí a pouco. É como dirá um analista a respeito da atuação da "Contraforça": "The […] members of the counterforce function somewhat like accident of chance; they violate the rules of etiquette and predictable behavior, creating 'noise' in the system or at least producing disruptive surprise." (COOPER, 1983, 94-5) Este tipo de terrorismo se assemelhará ao de Tchitcherine quando ele sabota os trabalhos do "Novo Alfabeto Túrquico", onde se decidia a configuração do alfabeto a ser futuramente utilizado por alguns dos povos agora sob domínio soviético – povos que jamais haviam desenvolvido um alfabeto próprio. Em meio à insanidade geral e à irrelevância das discussões travadas, "Uma crise explode em torno de qual o tipo de G a ser usado na palavra 'estenografia'". (PYNCHON, 1998, 366) Tchitcherine então performa uma bela molecagem (ele invade durante a noite a sala de um dos participantes – uma espécie de fundamentalista ortográfico – e modifica o alfabeto de sua máquina de escrever, provocando-lhe um faniquito no dia seguinte), que a dicção cômica da narrativa sugere ser condizente com as implicações da questão em debate: "Pynchon invents a bureaucratic dispute over the spelling of "stenography", a word required in the Krighiz language only as a consequence of the politically motivated introduction of an alphabet. You don't need a word for stenography if you can't write." (MENDELSON, 1976, 170). O mesmo humor que revela o caráter *adequado* da sabotagem do banquete vem *tornar condizente*, e portanto *afirmar* a ação de Tchitcherine. Não apenas como modo de perspectivação da negatividade, mas também como meio de denotação de formas pontuais de afirmatividade o humor delineia algum *ethos* positivo passível de ser apreendido de *O arco-íris da gravidade*.

Mas onde quer que se busque, o alcance da afirmatividade parece ser curto. Já o indica a própria simpatia pelo terrorismo, que, como forma específica de atuação, não pode se perenizar como *práxis* política normalizada. Ademais, como seriam projetadas referências positivas a modos de vida normalizados, se a narrativa pulula de referências

negativas à mediania? Não nos deixemos iludir pelas suas tantas alusões aparentemente simpáticas à "pessoa comum": se a sra. Quoad é vista com ternura, em sua sala cheia de "fotografias em chapas de vidro de seu falecido marido, Austin, espanadas todas as noites, em molduras douradas sobre o console onde na última vez um buquê de ásteres sorria de um vasinho de Sèvres que e ela e Austin encontraram muitos anos atrás numa loja na Wardour Street..." (PYNCHON, 1998, 124), essa ternura não esconde o distanciamento irônico do narrador, que chegará a se converter em desprezo por uma mediania estereotipada – como na passagem que projeta as expectativas do cidadão que em 1944 já começa a deixar a Guerra para trás, às vésperas do Natal:

> Eles não querem mais aventuras: só futricar na velha estufa, aquecer a velha cama, críquete no inverno, sonolência de folha morta em jardim seco na casa geminada aos domingos. Se vier o admirável mundo novo de lambuja, bem, certamente haverá tempo para se adaptar a ele [...] Mas esta semana querem o luxo de quase pós-guerra de comprar um trem elétrico para o filho, tentando desse modo obter para uso próprio um conjunto de rostinhos sorridentes [...] (PYNCHON, 1998, 141)

Como o narrador irá retomar muito mais adiante, isso é "passar o resto da vida encolhido sob o grande Vácuo celeste que lhe ensinaram, e um sol cujo silêncio você nunca ouve." (PYNCHON, 1998, 719) Em sintonia com a discussão da "Busca" no capítulo anterior, ao senso comum cabe uma aproximação depreciativa, que legitima o chamamento seguinte à ação do narratário (em que se repete o tipo de provocação política consagrada pela arte Moderna): entre parênteses em meio à letra de uma canção, o narrador se intromete para convocar um canto coral a incluir também os leitores do romance:

> (Agora todo mundo junto, todos vocês aí, seus masoquistas, especialmente os que estão sem companhia, que vão passar a noite a sós com aquelas fantasias que têm cara de que jamais vão se realizar – juntem-se a seus irmãos e irmãs, mostrem que estão vivos e são sinceros, tentem quebrar a barreira do silêncio, tentem estabelecer contato mútuo...). (PYNCHON, 1998, 429)

A pressuposição aqui é a da inação, da mediocridade política do narratário, que é tão afrontado quanto o *lecteur* da *Flores do Mal* de Baudelaire. O julgamento fulminante do cidadão urbano médio não é equilibrado por alguma sugestão contrária, que seja digna de relevo. Todavia, assim como a narrativa é simpática a elementos que não remetem programaticamente à alteração geral da ordem, mas que apenas a projetam em negativo

(como a vestimenta de Bodine e a sabotagem de Tchitcherine, que não exatamente estatuem algum *modelo* ético de cunho normativo), tem-se nela a incidência de frases ou imagens que apontam para afirmatividades possíveis em meio à rotina normalizada. São imagens que evocam uma espécie de "excepcionalidade cotidiana", e apelam para algo que pode ser caracterizado como a nossa "reserva plenidisponível de afeição" – afeição que parece sempre despertar quando nos vemos diante de imagens como as da criança, da necessidade do apego, da necessidade da luz... É assim que, subitamente ao final de uma passagem com que ele não tinha nenhuma ligação, surge o trecho seguinte:

> Em algum lugar em Der Platz neste momento, manhã cedinho, uma criança de dois anos de idade, gorducha como um leitão, acaba de aprender a palavra "Sonnenschein" (luz do sol). "Sonnenschein", diz o neném, apontando. "*Sonnenschein*", correndo para o cômodo adjacente.
>
> "Sonnenschein", grasna uma voz adulta e matinal.
>
> "Sonnenschein!" berra a criança, e sai cambaleando.
>
> "Sonnenschein", voz de moça sorridente, talvez a mãe do guri.
>
> "*Sonnenschein!*" a criança à janela, mostrando a ela, mostrando a quem quer que olhe, *exatamente*. (PYNCHON, 1998, 709)

A imagem – decerto bastante previsível – permanece como um mínimo de afirmação objetivável, um fundo mínimo a projetar a visão de um campo ainda resguardado da corrupção e da decadência. É como aquilo que Peter Pál Pelbart resgata sobre o conceito de "vida" em Deleuze, que também tem no bebê uma de suas referências paradigmáticas: o recém-nascido é "*uma vida*, singular, impessoal, neutra, não atribuível a um sujeito e situada para além do bem e do mal. Talvez por tratar-se de uma vida que não carece de nada, que goza de si mesma, em sua plena potência – vida absolutamente imanente –, que Deleuze referiu-se à beatitude." (PELBART, 2003, 51) Pelbart está se referindo à passagem onde Deleuze diz que "O bebê apresenta essa vitalidade, querer-viver obstinado, cabeçudo, indomável [...] Com o bebê só se tem relação afetiva, atlética, impessoal, vital." (DELEUZE, 2004, 151) Note-se a semelhança dos movimentos empreendidos por Pynchon e Deleuze: em meio à corrupção crescente e aparentemente inescapável, apenas uma idéia excepcional de "vida" pode surgir como exceção. Há aqui uma espécie de apelo a um ideal que fica à beira de se impor como imagem normativa: "é preciso" buscar essa potência de vida quase dizimada, "é preciso" termos na sua força a imagem da resistência. Essa nova semelhança entre Deleuze e Pynchon vem apontar aquilo que é, na verdade, o limite do

politicum engendrado à sombra das teorias de "estruturas profundas": a excepcionalidade da referência positiva é causada pela ambição, que não se apaga, de reversão total da atualidade (o máximo que se pode imaginar é que a imagem excepcional do bebê carrega a idéia da *possibilidade* de que qualquer um, afinal, possa ser aquele bebê).

De todo modo, *O arco-íris da gravidade* parece alocar nas projeções afetivas individuais a possibilidade de constituição de um campo heteronômico à ordem. É o que vemos quando, já a caminho da sua dissolução final, Slothrop conhece Ludwig, um garoto à procura de seu lemingue de estimação. Novamente a situação é de um total absurdo, mas isso não altera a dor da criança:

> Ah, o Ludwig. Slothrop o encontra uma manhã à margem de algum lado azul e anônimo, um garoto de oito ou nove anos de uma obesidade espantosa, olhando para a água, chorando, estremecendo todo em grandes ondas de gordura. O nome de seu lemingue é Úrsula, uma fêmea, que fugiu de casa. [...]
>
> "Estou com ela há dois anos", ele chora, "ela sempre foi tão boazinha, nunca tentou – Não sei. Acho que deu alguma coisa nela."
>
> "Deixe de bobagem. Um lemingue nunca faz nada sozinho. Só junto com uma multidão. A coisa é contagiante. [...] Isso eu aprendi na faculdade, eu sei do que estou falando. Estudei em Harvard. Vai ver que a tal Úrsula saiu atrás de um namorado, sei lá."
>
> "Ela teria me avisado". (PYNCHON, 1998, 571)

Com o pequeno drama de Ludwig, o romance inesperadamente nos dispõe o apego em sua *realidade*. O apego é real, e não se confunde com os milhões de quimeras que as ilusões do sentido pode despertar: pode-se até mesmo inverter a fórmula e afirmar que, se há apego, então há realidade – pois o apego por si só já constitui um real que funda um vínculo de fato para o indivíduo, vínculo sem o qual ele ficaria a planar no vácuo. É a ameaça que, por exemplo, sentirá Katje Borgesius quando por fim se dá conta da solidão a que fora condenada por seu trabalho para o sistema-*They*: se ela fora espiã, se ela traíra por profissão, se ela se mascarara e fingira e enganara no exercício do dever, ela finalmente percebe que ao longo dos anos não constituíra vínculos estáveis com ninguém, e em seu único encontro com Enzian ela ouvirá algo que Ludwig jamais precisaria ouvir: "'Existem coisas a que se apegar, sim. Ainda que possa parecer o contrário, há algumas coisas que são reais. Realmente.'" (PYNCHON, 1998, 681) É assim que a narrativa de *O arco-íris da gravidade* despeja lampejos de que a realidade do apego – o apego-como-realidade – dá sustentação à plena continuidade da vida. Em relação ao apego, não cabe investigar a sua

“concretude” ou facticidade “ôntica” ou “ontológica” – não cabe desconstruí-lo, portanto –, pois ele é uma virtualidade construtora do real. Ele não é delírio, mas sim construção de realidade; não é (apenas ou necessariamente) o fundamento de uma ação, mas a fonte de transformações afetivas e imaginativas que determinam a vivência no real. Assim como a realidade pensada é tão real quanto o concreto, a percepção é tão real quanto a ação.

Dentre a negação avassaladora impulsionada pelo romance, o afeto, a alegria, a luz pontuam como vislumbres fugazes, que surgem intempestivamente e quase tão-logo se apagam. A sugestão do romance parece ser a de que não podemos abrir mão deles, por mais que isso exija uma força situada ambiguamente entre a vontade e a esperança. O humor da obra – a habilidade de Pynchon para o riso, a sua capacidade de continuar rindo – encontra sua teorização própria na velha arenga musical entre Säure e Gustav. A seguinte exclamação final de Säure, carregada de um sentimento de superioridade sobre a fria racionalidade do amigo, expõe aquilo que temos a impressão de ser a posição do próprio Pynchon sobre o fazer artístico:

> “Você é prisioneiro da tonalidade”, grita Gustav. “Preso. A tonalidade é um jogo. Você é velho demais. Você nunca vai conseguir escapar do jogo, chegar até a Série. A Série é a luz.”
>
> “A Série é um jogo também.” Sentado, Säure sorri com uma colher de marfim, enfiando pilhas incríveis de cocaína no nariz, exibindo todo seu repertório: braço esticado descrevendo uma curva gigantesca até chegar exatamente na narina-alvo, jogando o pó dentro do buraco de mais de meio metro de distância sem desperdiçar um único cristal... [...] “O *som* é um jogo, se você é capaz de chegar até aí, seu obturado obdurado. Por isso eu ouço Spohr, Rossini, Spontini, estou escolhendo o *meu* jogo, cheio de luz e bondade. Você fica pairando naquela estratosfera chata, e racionaliza dizendo que chatice é ‘luz’. Você não sabe o que é luz, Kerl, você é mais cego que eu.” (PYNCHON, 1998, 642)

Dar um encaminhamento à compreensão do romance de Pynchon como obra-luz pressupõe voltarmos a uma certa teoria da recepção e circulação social da arte americana contemporânea. Na citação acima ela tem como porta-voz a figura do marginal (Säure Bummer), para evocar mais uma vez a espécie de terrorismo que aparece positivamente valorizado em *O arco-íris da gravidade*: a sabotagem como afirmação da escolha, e do direito à escolha. Que Säure tenha escolhido a tonalidade como o *seu* jogo (em detrimento dos padrões de *choque* valorizados pela episteme das vanguardas), isso pode ser tomado em

analogia com o próprio romance de Pynchon, que pode facilmente ser incluído no mesmo domínio artístico ao qual pertenciam, em 1973, o *rock'n'roller* Lou Reed, o cineasta Robert Altman, e o cartunista Robert Crumb – autores que co-definiram um padrão de inteligência artística, em que a diferenciação emergiu das formas em desenvolvimento da cultura *pop*, criando nela nichos onde a popularidade não era mais o critério de excelência, mas onde tampouco os paradigmas da "Alta Cultura" faziam sentido. De dentro do *socius*, o artista constrói seu público numa tensão constante em que ambos os pólos são modificados: é na relação entre eles que a obra se constitui, num processo de violência recíproca e perpétua imposição e transgressão mútua de limites. Obra literária erudita, *O arco-íris da gravidade* foge à possibilidade de ampla disseminação com que contam as obras daqueles artistas. Mas o romance compartilha com eles a vontade de chamar o público – de convocá-lo – para um processo de interlocução tumultuada. Paradoxalmente, existe nesse exemplar da "alta cultura" uma vontade de popularidade que o diferencia do isolamento próprio à "alta cultura" (vontade que tem no humor uma de suas manifestações mais nítidas): "[Pynchon] does not write novels whose fundamental mode is irony and whose language calls attention to itself only to expose the limits of language. […] *Gravity's rainbow* is as much about our experience of participating in the text as it is about events and character." (CHAMBERS, 1992, 130) Nessa vontade de comunicação, a poética da arte-como-luz pode ser lida sob a teoria da arte *pop* de Arthur Danto, para quem "parte da [sua] imensa popularidade reside no fato de que ela transfigurou coisas ou tipos de coisas que significavam muito para as pessoas, alçando-as à condição de temas da arte elevada." (DANTO, 2006, 142-3) "Transfigurar" significa adorar o comum como a uma divindade. Como procedimento majoritário, a *pop art* teria inaugurado o trivial como tema elevado: não o ordinário ou o cotidianamente medíocre, mas sim os símbolos da (feliz) banalidade cotidiana: a publicidade, a cultura de massa, os ídolos populares. As repercussões desta poética teriam sido amplas:

> A [...] *pop* se voltou contra a arte como um todo a favor da vida real. [...] [respondendo] a um sentimento de que as pessoas queriam desfrutar suas vidas agora, tal como elas eram, e não em algum plano diferente, em algum mundo diferente ou, ainda, em algum estágio posterior da história para o qual o presente era uma preparação. [...] Quaisquer que fossem os programas sociais, eles teriam de ser consistentes com isso. (DANTO, 2006, 144-5)

Subsiste então o paradoxo pynchoniano: extremamente positivo em sua "transfiguração" do comum (em sua incorporação sincera de elementos constitutivos do patrimônio afetivo mediano), entretanto o seu romance apenas tortuosamente se enquadra na alegria e libertação que Danto atribui à *pop art*. O encontro pelo leitor da realidade familiar transfigurada, o carinho pleno com que ele a vê representada na obra, vai se chocar com a permanência de um fundamento metafísico que impede a experiência da afirmatividade – impedimento que se revela já na técnica narrativa que, ao contrário da *pop art*, bloqueia a possibilidade do deleite na experiência estética.

3.2. Ética da ação política

3.2.1 Resignação, Adaptação, Cooptação

No plano mais institucionalmente político, a rejeição de *O arco-íris da gravidade* à atualidade é quase integral – o que se rebate nas ações das personagens que, nas contingências do mundo-guerra, nunca empreendem ações que se possa tomar como modelares para a transformação da atualidade.

Onde se coloca em questão o tipo de participação assumida pela mediania nas disposições habituais do poder, o romance não oferece um delineamento de campo diferente do ordinário, e serão três os padrões de comportamento político por ele tipificados (não apenas por *O arco-íris da gravidade*; é toda uma imagem estereotipada do agente político "negativo" que se evoca aqui): a resignação, a adaptação, e a cooptação. Antecipamos que nada de positivo aparecerá neste item, que serve de preâmbulo à afirmatividade mais palpável do subcapítulo seguinte.

Falemos antes de um *topos* caro à literatura americana, que se assemelha à resignação, mas que dela se diferencia: trata-se do *topos* do movimento eclodido pela crise, seguido da desaceleração provocada pela percepção da impossibilidade de dar-lhe continuidade. Em *Lolita*, Humbert Humbert coloca a si e à enteada num deslocamento indefinido pelo território americano, que não poderia ter fim, mas que tampouco poderia prosseguir – e o seu desfecho será trágico, como será o de Charlotte e Harry de *Wild palms*,

de Faulkner, quando a sedentarização por fim se impuser. Em *The naked and the dead*, de Norman Mailer, de Montana para Nebraska, Iowa, Boston e Nova Iorque, num equilíbrio sempre frágil na tentativa de apagar sua *hybris*, Red Valsen finalmente empreende sua fuga derradeira ao embarcar em San Francisco como combatente no Pacífico – e apenas agonisticamente a fuga recebe aí o seu ponto final, como na morte da mulher e do bebê do narrador-fugitivo de *A farewell to arms*, e no recolhimento à invisibilidade do também fugitivo *The invisible man* de Ralph Ellison. Por sua vez, tendo vagado por todo o território americano e já esvaziados de qualquer objetivo ou expectativa, os matadores de *In cold blood* são magneticamente atraídos de volta para a região onde haviam cometido o crime, o que os levaria à prisão e à morte; com final feliz, o Orr de *Catch-22* consegue alcançar a Suécia e escapar das obrigações militares fingindo-se de morto – fuga cuja rejeição intransigente do *ethos* militar em nada a assemelha à do Henry Fleming de *The red badge of courage*, pois sobre ela não pesa a auto-condenação pelo medo e pela covardia. Mesmo no primeiro Philip Roth (que se enquadra tão pouco neste *topos*) vê-se o movimento como resposta à crise no casal Paul e Libby de *Letting go*; mas sobre todos os exemplos citados, a inauguração da estrada como símbolo topológico da relação entre crise e movimento na narrativa americana começou não com uma estrada, e sim com um rio: o Mississipi de *The adventures of Huckleberry Finn*.

Esta compulsão pelo movimento é normalmente inconsciente (excetuando-se os de *Catch-22* e de Mark Twain), e em *O arco-íris da gravidade* pouca distinção se pode fazer entre a busca de Slothrop pelo 00000 e a sua busca por algo simplesmente desconhecido, que ele talvez sequer soubesse estar buscando – Enzian, por exemplo, pensa que ele poderia ter andado à busca de Weissmann: "Slothrop também o procurou, se bem que acho que Slothrop não tem consciência disso." (PYNCHON, 1998, 680) Cabe entender também que, se o fim do movimento não obedece a uma escolha e sim a um imperativo subterrâneo – à sensação da impossibilidade de dar-lhe continuidade –, a sedentarização é, na verdade, uma condenação: e é mais uma Enzian quem diz a Katje, cuja busca tivera já um fim: "'Você, pobre Katje. A sua história é a mais triste de todas.' [...] '*Você apenas foi libertada.*'" (PYNCHON, 1998, 682) A tragicidade desta condição – em que a parada provoca a confrontação final de uma crise que tivera na movimentação compulsiva o seu termo de adiamento –, tão cara à narrativa americana, entretanto nada diz sobre o tipo de

sedentarização próprio aos estratos políticos criticados (paradigmaticamente) no romance de Pynchon. A distinção é necessária, pois a partir de agora falaremos sobre sedentarizações que agem para a plena continuidade da ordem, o que definitivamente não será o caso da *stasis* de personagens como Tchitcherine, Enzian e Slothrop – e é afinal significativo que a sedentarização desses três corresponda às suas desaparições do universo ficcional, pois: tendo experienciado algum desvelamento revelador da estrutura fundamental do sistema, porém não-resignadas, não-cooptadas, e não-adaptadas, que lugar poderiam eles ocupar na pragmática do mundo-guerra?

Como modos de inserção do indivíduo num contínuo que se auto-preserva – que é autopoiético no mundo-guerra – a resignação, a adaptação e a cooptação apresentarão sempre algum liame com a consciência – com a racionalização de índole pragmática. A resignação é dentre elas a que mais nitidamente coteja a existência prévia de possibilidades alternativas àquela finalmente escolhida pelo indivíduo. Ela será mormente associada ao oportunismo ou ao fracasso (da opção alternativa), mas adquire um verniz trágico na estória de Franz Pökler.

Quando Weissmann manipula Pökler através da sua filha Ilse, seu poder ilimitado tem contrapartida na aceitação de Pökler das regras do jogo. É o respeito pela hierarquia que leva o engenheiro a aceitar a negociação suja do oficial, após uma prolongada preparação pessoal para a entrevista direta em que o subalterno consegue, finalmente, dominar o medo do superior que antes o paralisara – mas apenas para substituí-lo por uma mascarada, em que ele desempenha bem o papel que Weissmann espera dele, o que entretanto significa entregar-se voluntariamente à ordem imposta:

> Neste quarto de hora em Peenemünde, Pökler sorriu mais do que havia sorrido no decorrer de todo o ano anterior: falou de sua admiração pelo trabalho de Poehlmann, que estava desenvolvendo um sistema de refrigeração para a propulsão.
>
> “E os pontos quentes?” perguntou Weissmann. Era uma pergunta razoável, mas era também uma *intimidade*.
>
> Ocorreu a Pökler que aquele homem não estava nem um pouco interessado em problemas de aquecimento. Era um jogo [...] tão ritualizado quanto o jiu-jítsu. [...]
>
> “Ah. Isso aí não é meu departamento. Nós também bem que queríamos mais financiamento.” Os dois riram, cientistas e cavalheiros sofrendo juntos sob a mesma burocracia pão-duro.
>
> Pökler sabia que estava negociando sua filha e Leni: que as perguntas e respostas não eram exatamente mensagens codificadas com outro sentido, e sim uma espécie de

> avaliação pessoal de Pökler. Esperava-se dele um certo tipo de comportamento – não apenas desempenhar um papel, mas vivê-lo. [...] as sessões com Weissmann viraram uma rotina. Pökler aos poucos foi assumindo seu novo disfarce – Gênio Adolescente Prematuramente Envelhecido – e constatando que o personagem com freqüência assumia controle dele [...] (PYNCHON, 1998, 430-1)

Conhecemos o desfecho de Pökler, assolado pela humilhação e pela culpa. Ele sofrerá mais com as conseqüências da resignação, do que com o ato da resignação em si – pelo qual optara quase conscientemente. Para outras personagens, por outro lado, doerá mais o momento da resignação do que provavelmente os seus desdobramentos. Em seu último encontro com Slothrop narrado no romance, Pig Bodine se dá conta de que "estava começando, sem querer, e envergonhado, a largar mão de Slothrop." (PYNCHON, 1998, 765) Mais do que isso, em relação a si próprio ele começa a manifestar certas dúvidas: "Será que Bodine está sentindo agora que sua própria força talvez um dia também não seja suficiente: que em breve ele, como todos os outros, *terá* de entregar os pontos? *Mas alguém tem que agüentar as pontas, não pode acontecer com todos nós – não, isso seria demais...*" (PYNCHON, 1998, 764-5) Duas sugestões pairam aqui: a de que a resignação acaba finalmente por se abater sobre todos os resistentes (até mesmo sobre Bodine, em quem confiávamos tanto...), e a de que o *processo* da resignação é, sim, moralmente doloroso para quem é consciente do seu desenrolar – dor que entretanto não parece se prolongar por muito tempo. É também pela resignação de "todos os outros" (leia-se: os integrantes da "Contraforça", a ser em breve analisada) que Slothrop se dissolverá, e Bodine conscientemente antevê o futuro – mas não o nega.

A adaptação difere da resignação por não envolver qualquer sentimento de culpa. Ela dá a marca da autopoiese humana em meio às condições cambiantes do mundo-guerra – como as que indicam a Katje que a submissão sexual a Weissmann seria um caminho seguro para a sua sobrevivência na Holanda durante a Guerra, ou as que dizem a Pointsman que objetivos buscar para obter maiores financiamentos com o advento da paz. O seu maior ícone no romance é Gerhardt von Göll, cineasta, traficante, contrabandista, que declara: "A gente vê *de que modo* a coisa se encaixa, ja? Aprende padrões, se adapta a ritmos, um dia você não é mais ator, mas está livre, do outro lado da câmara. Nenhuma chamada dramática para comparecer ao escritório – é só acordar um dia e se dar conta de que Rainha, Bispo e

Rei não passam de aleijões esplêndidos...” (PYNCHON, 1998, 510) Isso é semelhante ao modo como descreve a sua própria situação de prisioneira a (suposta) filha de Pökler, Ilse, que não exatamente lamenta a sua situação: “Meu trabalho é ser prisioneira. Sou uma prisioneira profissional. Sei conseguir favores, sei roubar, sei delatar, sei –” (PYNCHON, 1998, 510) A diferença fulcral que entretanto separa os casos de Ilse e de von Göll é que para ela, tal como veremos mais adiante em relação à sua mãe, a adaptação é uma estratégia de sobrevivência. Em raros instantes como esse a adaptação se reveste de uma denotação positiva, pois dá passagem à possibilidade da resistência: este será o caso de Leni e do garoto Ludwig, analisados no próximo item.

Mas é o *topos* da cooptação que melhor dramatiza a quase-impossibilidade da ação positiva no mundo-guerra de *O arco-íris da gravidade*. Em si, tal como os dois *topoi* anteriores a cooptação não recebe qualquer perspectivização especial, seguindo o padrão que ordinariamente se associa ao termo – como se vê neste resumo do enredo de *La vuelta de Martín Fierro*, “em que o gaúcho se rende: é reassimilado pela sociedade cristã, abre mão de sua liberdade em troca da Gesellschaft constitucional sendo promovida na época por Buenos Aires. Um final bem moralista, completamente contrário ao da Primeira Parte.” (PYNCHON, 1998, 400) Trata-se de um retrato convencional da cooptação. Por ele vê-se que, por mais que a cooptação chegue a termos ruins, ela pressupõe um estágio anterior de confrontação. Diferentemente da resignação, em que há dois caminhos a seguir – a *opção* é o seu signo –, a cooptação parte de um antagonismo inicial – e o seu signo é o do *embate*. É na cooptação que *O arco-íris da gravidade* dramatiza com maior incisão a impossibilidade da afirmação de modelos de conduta política eticamente afirmativos, pois a confrontação é esmorecida pela flexibilidade que tem a ordem de atrair a dissonância para dentro do seu estatuto ordinário. Este é o caso da “Contraforça”, que surge no romance de Pynchon quando alguns dos agentes da “Firma” vêm desveladas as implicações plenas do jogo que praticavam, vindo a transformar o sofrimento daí decorrente num movimento coletivo de autolibertação das engrenagens do sistema-*They* – libertação das várias personagens que, em conjunto, vão formar a “Contraforça”. Para o “Pirata” Prentice, durante anos a consciência da própria crueldade fora ocultada pelo senso de cumprimento do dever, que lhe obscurecera a sua própria manipulação pela “Firma”. Quando por fim compreende a

natureza hedionda dos atos que praticara, num impulso ele se reinventará como subjetividade e ingressará naquele movimento de resistência, porque são sinceros o seu sofrimento e a sua vergonha: junto de Katje, na sacada de um edifício, ele vê que

> lá embaixo, nas ruas, ruas perdidas para eles dois agora, está o Povo. Por lá passa, para o Pirata e para Katje, um breve segmento de uma crônica muito mais longa, a obra anônima intitulada *Como vim a amar o povo*. "Chamava-se Brenda, seu rosto era a ave sob o sorriso protetor do carro na chuva naquela manhã, ela se ajoelhou e praticou uma felação em mim, e eu ejaculei em seus seios. Chamava-se Lily, ela completou 67 anos em agosto passado, lê os rótulos de garrafas de cerveja em voz alta, copulamos na posição inglesa tradicional, e ela me deu tapinhas nas costas cochichando: 'Amigo'. Chamava-se Frank, cabelos crespos em torno do rosto, olhos um tanto penetrantes porém agradáveis, roubava coisas do almoxarifado do exército americano, me enrabou e quando gozou dentro de mim eu gozei também. Chamava-se Frangibella, era negra, cara toda cheia de espinhas, queria dinheiro para comprar droga, sua entrega era uma víbora estrebuchando em meu coração, pratiquei cunilíngua nela. Chamava-se Allan, nádegas bronzeadas, eu perguntei onde foi que você encontrou sol, ele respondeu o sol está aí logo na esquina, eu o deitei numa almofada e o sodomizei e ele gritou de amor até que eu, meu pistão intensamente lambuzado, explodi por fim. Chamava-se Nancy, tinha seis anos, fomos atrás de um muro perto de uma cratera cheia de ruínas, ela ficou se esfregando em mim, suas coxilhas alvas como o leite entravam e saíam de dentro das minhas, os olhos dela estavam fechados, suas narinas claras arfavam para cima, para trás, sem parar, o amontoado de entulho formava um barranco íngreme bem ao nosso lado, oscilávamos na beira, sem parar, deliciosamente. Chamava-se –" é, isso tudo e muito mais vai passando para nosso casal, o bastante para que eles entendam que a intenção do voluptuoso Anônimo é nada menos que um plano megalomaníaco de fazer sexo com todos os indivíduos que compõem o Povo do *Mundo* – e que quando todos, de modo um tanto milagroso, tiverem sido devidamente provados, *isso* será uma definição aproximada de "amar o povo". (PYNCHON, 1998, 564)

O que há de mais terrível para o "Pirata" é dito logo na primeira frase: as ruas estão "perdidas para eles dois agora". Pois o que aterroriza os ex-agentes da "Firma" é o fato de que jamais se recuperarão da descoberta, jamais perderão o sentimento de culpa, jamais confiarão e serão dignos da confiança de alguém. Não existe retorno possível, e a violência dessa percepção dá origem à raiva que será canalizada para a "Contraforça", célula radicalmente antisistema. Em seu radicalismo, porém, deve-se logo atinar para o fato de que a "Contraforça" é desde cedo descrita como uma empreitada juvenil, inconseqüente, marcada por um excesso de energia e pela falta de objetivos pontuais claros: o que eles querem é nada menos que a destruição total do sistema, mas da *maneira* como declara Osbie Feel:

> "É justamente isso", declara Osbie [...] "*Eles* é que são racionais. A gente mija nas estruturações racionais d'Eles. Não é... Mexico?"
> "Hurra!" exclamam os outros. Muito bem dito, Osbie. (PYNCHON, 1998, 660)

É assim que a formação da "Contraforça" traz em si os germes da sua cooptação futura, ao colocá-la como sinédoque da esquerda festiva ou do anarquismo descompromissado e (exclusivamente) libertário – ela se aproxima mais da carnavalização dos protestos recentes anti-Bush do que da proposição de formas consistentes de ação. O espectro da sua ineficácia é, portanto, atuante desde o primeiro momento, pois "Spontaneous, uncoordinated, and occasional efforts – even if locally successful – will not affect mass behavior." (COOPER, 1983, 108)

Entretanto seus integrantes, pela simpatia que terão despertado no leitor ao longo da obra – ou pelo menos neste momento de revolução –, pela credibilidade que inspiram as suas rejeições da ordem, e pelo esforço sincero que inicialmente empreendem em tentar salvar Slothrop do destino em que o haviam lançado, dão ao leitor a esperança de que algo de positivo possa afinal ocorrer – e eis que, 100 páginas após a sua criação definitiva, e 21 após o que se poderia considerar a sua última atuação descrita na obra (a sabotagem por Mexico e Pig Bodine do jantar dos grã-finos), o narrador expõe uma elipse que nos leva à ambiência da inteligência tecnocrática do pós-guerra, em que o integrante de uma "Contraforça" *já cooptada* fala ao repórter de um jornal:

> "Jamais nos interessamos por Slothrop enquanto Slothrop", admitiu recentemente um porta-voz da Contraforça numa entrevista concedida ao *Wall Street Journal*.
> ENTREVISTADOR: Quer dizer que ele era assim mais uma espécie de bandeira.
> PORTA-VOZ: Não, nem isso. Desde o começo as opiniões estavam divididas. Foi uma das nossas fraquezas fatais. [...] Segundo alguns, ele era um "pretexto". Para outros, ele era um microcosmo autêntico, biunívoco. Os microcosmistas, como você certamente leu nos livros de história, saíram na dianteira. (PYNCHON, 1998, 762)

Esta elipse surpreendente, em que o leitor é informado subitamente de um fato que contradiz todo o seu aprendizado prévio fornecido pela narrativa sobre o assunto, é como aquele em que Proust, tendo abandonado Swann dizendo a respeito de Odette de Crécy: "Dire que j'ai gaché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre!" (PROUST, 1988, 375), retoma inesperada e repentinamente a continuidade da trama

dezenas de páginas depois, muitos anos mais tarde, numa frase fortuita em que um figurante lampeja a pergunta: “Vous savez qui c’est? Mme Swann! Cela ne vous dit rien? Odette de Crécy?” (PROUST, 1988, 413) A surpresa é similar em ambos os casos, e deve ser matizada a suposta diferença de que todo o “amor de Swann” teria sido minuciosamente trabalhado por Proust (preparando o leitor para compreender o seu casamento com Odette como o fracasso da superação da paixão doentia), enquanto o lapso entre a formação e a cooptação da “Contraforça” permaneceria em abismo: a diferença não é substancial, pois a juvenilidade e imaturidade política do movimento já trouxera em embrião a sua derrocada – que apenas não se saberia de antemão vir a assumir a forma específica da cooptação.

Pela elipse, a “Contraforça” já pertence integralmente ao sistema: ela já tem mesmo – e literalmente – uma história de pertencimento. Observemos porém que nenhuma das personagens que a haviam integrado (Prentice, Katje, Mexico, Morituri, Dodson-Truck, Osbie Feel...) aparece no trecho destacado: de célula identitária, a “Contraforça” se tornara uma máquina impessoal. *O arco-íris da gravidade* resiste com isso a sacrificar a credibilidade conquistada por aquelas personagens, e o leitor tem o direito de imaginar que elas teriam sido soterradas pelo próprio processo de desenvolvimento da “Contraforça” como ator político, apesar das suas “boas intenções” iniciais. Ou talvez não, e o leitor também tem o direito de imaginar a participação ativa de um Roger Mexico, que é claramente um homem *bom*, no processo de cooptação. Em todo caso, a célula inicial, que era governada por indivíduos específicos em seus desejos específicos de intervenção, é substituída pelo grande aparato impessoal.

3.2.2 Intransigência, Resistência

As três figuras precedentes dominam *O arco-íris da gravidade*, mostrando-se quase inescapáveis. Em meio à monstruosidade dessa condição, a narrativa entretanto perspectiviza uma positividade agonística: um “sim” que é, na verdade, um “não” radical às disposições da atualidade, e que se divide em duas figuras semelhantes mas não idênticas: as da intransigência e da resistência. Nem uma nem outra leva a qualquer tipo de mudança geral da ordem; pontuais, *a priori* não direcionadas a resultados de repercussão abrangente, elas são objeto, porém, de uma atenção simpática pela narrativa: a recusa é o máximo que se *pode* fazer, mas também o mínimo que se *deve* fazer diante do inaceitável.

O símbolo maior da intransigência em *O arco-íris da gravidade* é Roger Mexico, talvez o único personagem que (ao menos aparentemente) continua intransigente até o fim da narrativa – quando perpetra seus dois grandes atos políticos, a sabotagem do banquete e a urinada sobre a mesa de Pointsman. Como o destino de Mexico não é revelado (pois a cooptação da "Contraforça" não implica necessariamente a cooptação dos seus integrantes originais), ele simboliza muito do que pode haver de *bom* num personagem de Pynchon: um misto de autenticidade, espontaneidade e honestidade, que entretanto têm como condição de possibilidade uma forte ingenuidade.

É significativo para a inserção epistêmica do *topos* da intransigência em *O arco-íris da gravidade* no mundo(-guerra) de 1973 a sua semelhança com aquilo que encontramos mais uma vez em Deleuze e Guattari, desta vez em *Mil platôs*. Diante da inadequação de qualquer modelo que determine a condução do devir, é preciso que essa condução seja sensível e atenta para os chamamentos do momento; na indisponibilidade de parâmetros claros de *ação*, faz-se no mínimo necessária a prática da *reação*: "se não há ordem lógica pré-formada dos devires ou das multiplicidades, há *critérios*, e o importante é que esses critérios não venham depois, que se exerçam quando necessário, no momento certo, suficientes para nos guiar por entre os perigos." (DELEUZE e GUATTARI, 2002, 35) Não há como definir tais critérios *a priori* (eles surgem na própria emergência da sua necessidade), porém pode-se antecipar os potenciais "perigos" a que eles respondem: "quanta prudência é necessária para que o plano de consistência não se torne um puro plano de abolição, ou de morte" (DELEUZE e GUATTARI, 2002, 60), i.e.: quanto cuidado é necessário para que a abertura ao devir não leve ao naufrágio do indivíduo num contínuo cujas forças excedem em muito as suas. A eclosão e o risco da intransigência são dessa ordem: a eclosão como resposta à circunstância, o risco pela vertigem do desvio dissolvente. Acima deles, paira a ausência da orientação precisa; somados, é isso o que faz com que o máximo de positividade surja sob a forma da negação: dada a inadequação de circunscrever um modelo afirmativo de caráter normativo, e mesmo de determinar precisamente os estratos a serem antagonizados pela ação positiva, a norma abstrata prevê a vigilância e a recusa. Na impossibilidade do *fora*, a rejeição pode estabelecer pelo menos um lugar *à margem*; não se trata aí de alcançar a subversão da ordem, mas sim de encontrar – ou melhor: construir – um espaço de *sobrevivência ética* dentro da ordem. Fica claro,

porém, que a intransigência de Mexico busca o *fora*, e não a margem. A positividade com que a narrativa a posiciona perspectiviza com isso um futuro obscuro para o estatístico – provavelmente um apagamento similar aos de Slothrop, Enzian e Tchitcherine. O elogio da intransigência encontra aí o seu elemento pirrônico: a ação condizente com o combate das "estruturas profundas" é ao mesmo tempo suicida.

Isso perspectiviza a diferença da estória de Leni Pökler em relação à de Mexico, e também por uma razão diegética: o seu fim nos é informado, e ele evoca não (apenas) a imagem da intransigência, mas acima de tudo a da resistência. A conduta de Leni se assemelha à do estatístico – também ela é uma personagem *boa* – ao integrar o grupo de opositores do regime, o "exército de amantes" que acaba sendo facilmente massacrado pelo nazismo. Mesmo quando é levada para Dora, porém, ela não se entrega, buscando maneiras de sobreviver eticamente em sua nova condição: maneiras de manter-se eticamente forte e altiva. Uma das genéricas "Ilse" conta a Pökler algo da rotina que cabia à mãe em Dora. Da perspectiva da criança

> Leni estava bem. Às vezes vinha um homem de uniforme preto ao alojamento e a Mutti ia com ele, e só voltava dias depois. Quando voltava não queria falar, nem mesmo abraçar Ilse como costumava fazer. Às vezes chorava e pedia que a menina a deixasse a sós. Ilse ia brincar com Johanna e Lilli debaixo do alojamento vizinho. [...] dava para ver o brilho avermelhado pela janela do beliche de cima, onde ela dormia com Lilli nas noites em que Leni não estava [...] (PYNCHON, 1998, 422)

Leni sofre o horror inimaginável em conseqüência da sua recusa. Mas o destino que o romance lhe reserva afirma uma nova espécie de *mínimo*: a capacidade de resistir à violência, e prosseguir vivendo. Aqui a afirmação é uma ponte sobre um abismo, que não apaga o abismo, mas que resgata a possibilidade da ponte – como no desfecho do garoto Ludwig e seu lemingue, que ele finalmente encontra contra todas as probabilidades:

> um menino e seu lemingue, conhecendo a Zona. O que ele mais viu até agora foi muita goma de mascar e muitos caralhos de estrangeiros. De que outra maneira um garoto solto no mundo consegue se virar na Zona nestes tempos de agora? Já Ursula [o lemingue] está preservada. Ludwig encontrou um destino pior que a morte e constatou que é possível negociar com ele. Assim, nem todos os lemingues se jogam do alto do precipício, e nem todas as crianças estão preservadas da sina de cair no pecado do lucro. Esperar mais, ou menos, da Zona é não aceitar as condições da Criação. (PYNCHON, 1998, 753)

A resistência de Ludwig impõe a aceitação da contingência, porém sabendo viver o sofrimento – estando obstinadamente à altura das suas dificuldades. Ludwig e Leni jamais perdem a capacidade de viver, de manterem-se ativos num mundo que impele à resignação e à *stasis*. Em sua última aparição Leni está a trabalhar como prostituta, apresentando então a altivez de quem viveu o suficiente para saber que o presente é um mero detalhe no trabalho gigantesco e ininterrupto de manter-se dignamente viva:

> E "Solange" [codinome de Leni] [...] sonha com sua filha Ilse, atravessando a Zona, perdida, num trem de carga comprido que parece que não pára nunca. Não está infeliz, nem está exatamente procurando o pai. Mas o sonho mais antigo de Leni está se realizando. Ilse não se deixa usar. Há mudança, e há partida: mas há também quem a ajude quando ela menos espera, estranhos daquele dia, e, escondidas em meio aos acidentes desta Humildade sem destino, jamais extintas de todo, umas poucas pequenas oportunidades de piedade [...] (PYNCHON, 1998, 628)

Vê-se também aqui que, como em tantas outras frases de esperança do romance que terminam em reticências, a esperança aparece mitigada pela improbabilidade do seu sucesso. Mas Leni soube não se deixar abater pelo inimigo, sofrendo com teimosia a miséria de quem obedece o imperativo da escolha: "Despite the frustrations and reversals she suffers, she continues to believe and to care – for her daughter Ilse in particular. She can love because she has the strength to face uncertainty and death, to lose herself in her commitment to a person or an ideal, to 'penetrate the moments' and see its 'possibilities'." (COOPER, 1983, 79) Não há heroísmo nesta interpretação, porque a escolha pela resistência não é sequer consciente: tal como Mexico, Leni simplesmente não consegue compactuar com a ordem. Não se trata de uma tomada de decisão, mas sim de um imperativo íntimo. Ela simboliza não o heroísmo, mas o aprendizado da derrota, e sem qualquer regozijo nesta condição (como o da lâmpada Byron, sinédoque do gênio romântico). O que está em questão aqui é o *trabalho* da ética, a dificuldade da preservação da afirmatividade num mundo cuja movimentação tende a dissolvê-la: "Decadence and entropy can be fought, but only with 'slow, frustrating and hard work' that few Pynchon characters are willing to undertake." (COOPER, 1983, 99) Necessariamente lento e frustrante, não pode haver heroísmo no trabalho da ética – e principalmente se levarmos em conta que ele em nada transformará a ordem.

3.3. Modos de vida no mundo-guerra

3.3.1 Festas, Drogas, Insanidade

A ação política se destaca do contínuo da vida como um campo particularizado, uma instância delimitada que pede por um tipo específico de resposta – dela nos ocupamos no item anterior. Também o *politicum* da ação intramundana (no trabalho ou, de forma geral, na fatia da ordem que o indivíduo escolhe ocupar) se revela apenas mediante o isolamento da atuação do indivíduo dentro de um campo destacado – do qual tratamos no primeiro item do subcapítulo anterior. Passaremos agora a analisar alguns indícios de afirmatividade que correspondem mais precisamente àquilo que se poderia chamar de "vida cotidiana": os padrões e expectativas de ação racional e relacionamento afetivo que definem as condutas admitidas como genericamente "normais" para um indivíduo ou um grupo, e as rotinas que lhe dão materialidade no âmbito privado. Por "vida cotidiana" entende-se esse comércio, na vida privada e nas relações sociais, entre rotinas e padrões de comportamento que como tais existem apenas em sua relação recíproca. Esse foi o território em que por excelência o romance novecentista situou a *performance* ética de suas personagens, e que aparece como que reafirmado e subvertido em *O arco-íris da gravidade*: reafirmado, porque nos raros momentos em que a narrativa a discerne como tal, a "vida cotidiana" é, sim, denotativa por si de algum *ethos*; subvertido, porque em *O arco-íris da gravidade* não há nada que se assemelhe àquilo que normalmente se associa ao termo "vida cotidiana", e que seja ao mesmo tempo objeto de um tratamento prolongado – no romance, os segmentos que mais profundamente retratam "vidas cotidianas" falam de atividades nada cotidianas, como as festas que se prolongam a ponto de constituírem sistemas isolados, do consumo de drogas que, de tão intenso, passa a ser considerado o estado normal dos seus usuários, e dos lunáticos e comunidades de lunáticos que constroem modos de vida autônomos e paralelos à realidade convencionalmente definida como "normal".

Festas orgiásticas acompanham a literatura de Pynchon desde "Entropy", um de seus primeiros contos publicados, e que para muitos efeitos já traz amadurecida a dicotomia que seria muito bem trabalhada pela fortuna crítica do autor: aquela entre a "estufa"

(*hothouse*) e a "rua": "On one floor of a[n] [...] apartment house Meatball Mulligan's lease-breaking party, now in its second day, has been disintegrating into chaos steadily augmented by newly-arrived guests. [...] By contrast, on the floor above a man named Callisto has perfected an ordered existence in a hermetically-sealed, ecologically stable flat at cost of isolation from the world." (SLADE, 1974, 35) *Grosso modo*, a "estufa" – de Callisto, mas também de Meatball Mulligan – é análoga à "solução-Stencil" para as questões do sentido e da busca: é a construção de uma realidade autônoma ao real, que obedece aos seus próprios padrões de normalidade, subsistindo em seu isolamento. A "rua", por sua vez, é o encontro violento com o real, é a vivência plena do choque das forças que o compõem: "the polarity between hothouse and street [...] willl structure Pynchon's novels." (SLADE, 1974, 40) Por essa dicotomia, festas são "estufas", como aquela em que Slothrop vai parar na Riviera Francesa:

> Hoje tem festa lá no *Cap*, chez Raoul de la Perlimpinpin, o jovem e desmiolado herdeiro do magnata dos fogos de artifício de Limoges, Georges ("Poudre") de la Perlimpinpin – se é que "festa" é a palavra adequada para designar uma atividade que vem ocorrendo sem interrupção desde que esta parte da França foi liberada. (PYNCHON, 1998, 254)

Como irá acontecer em outras passagens da obra, aqui a festa é um estado ininterrupto, que excede qualquer contenção imaginável:

> Drogados e bêbados disputam desavergonhadamente os restos do bufê e da cozinha, remexendo armários, lambendo as panelas. Um grupo de banhistas nus passa em direção à escada que dá à praia. Nosso anfitrião, o tal Raoul, anda de um lado para o outro com um chapelão de caubói, camisa de Tom Mix e par de revólveres, puxando um percherão pelas rédeas. O cavalo solta cagalhões sobre o tapete de Bucara e sobre um ou outro convidado supino. Tudo muito confuso e disforme, até que a banda executa um floreio sarcástico, e eis que entra em cena o sujeito mais assustador que Slothrop já viu fora de filme de Frankenstein – (PYNCHON, 1998, 255-6)

Esta "estufa" recebe uma conotação positiva, e será nessa festa que Slothrop fará o contato que o libertará da perseguição que vinha sofrendo na Riviera. Ali existe espaço para a camaradagem pura, para o afeto liberto da codificação imposta pelas trocas sociais normalizadas. É assim que Slothrop vem a ser ajudado por um traficante, que o reconhece como companheiro de marginalidade: o fato de que Slothrop estivesse sendo investigado pela inteligência militar por si só os irmanava.

Mas parece que a festa como modo de vida não exatamente positivo, porém ao menos passível de engendrar alguma positividade, vive à beira de se transformar num plano, ética e moralmente pernicioso, de rejeição da realidade. Quando Slotrop acompanha Greta Erdmann no *Anubis* (barco que leva o nome do antigo deus egípcio da morte), a tonalidade difere frontalmente do caso anterior. O *Anubis* é descrito como "uma aldeia itinerante: passou o verão inteiro singrando por estas planícies tal como os navios vikings mil anos atrás, só que passivamente, e não saqueando: buscando uma fuga que ainda não está definida com clareza." (PYNCHON, 1998, 475) O cenário no barco é o de uma orgia romana; tudo e todos são profundamente decadentes. A fuga do *Anubis* é uma fuga da realidade, através de uma "estufa" que, apenas em termos exclusivamente formais, é idêntica à "estufa" da Riviera – pois o barco também vive uma festa permanente:

> tem casais gemendo juntos dentro dos escaleres, um bêbado apagado no toldo acima da cabeça de Slothrop, sujeitos gorduchos com luvas brancas e magnólias rosa nos cabelos dançando juntinho e sussurrando em vênedo. Mãos-bobas apalpam dentro de vestidos de cetim. Garçons de pele parda e olhos suaves circulam com bandejas contendo as substâncias e parafernálias mais diversas. A banda toca um pot-pourri de foxtrotes americanos. O barão de Mallakastra salpica um sinistro pó branco dentro do copo de Mme. Sztup. É a mesma merda que estava rolando lá na festa de Raoul de la Perlimpinpin, e ocorre a Slothrop que talvez seja ainda a mesma festa. (PYNCHON, 1998, 475)

Estão lá uns tantos nobres decadentes, fantasiando a sua sobrevivência como Estado. O deslocamento sugerido pela imagem da nobreza decadente em meio ao lamaçal da "Zona" é semelhante ao que seria uma superposição dos salões da *Recherche* de Proust às ruas da Paris do *Spleen* de Baudelaire: como um microcosmo desgarrado da violência do real, está o "*Anubis* com todo o seu carregamento fascista." (PYNCHON, 1998, 508) Tanto na casa de Raoul quanto no *Anubis* a estufa, em seu movimento entrópico, tende a se degenerar não apenas como evento, mas também eticamente.

Bem diferente é o caso dos drogados e dos lunáticos. Na condição de rotina constituída, festas não têm como se auto-produzir indefinidamente. Em direção contraposta, drogados e loucos produzem realidades capazes de se auto-preservar, por serem dotadas de um senso próprio de realidade – onde a palavra "senso" remete menos à ontologia da realidade (a existência ou não das coisas tais como o louco e o drogado as vêm), do que ao

estabelecimento de modos de vida que se auto-explicam e se auto-legitimam, independentemente do juízo externo. Esse é mesmo o máximo de autonomia que um modo de vida pode alcançar: uma auto-reprodutibilidade que pareça plena de sentido aos olhos daqueles que o seguem ou o assumem como normal. Desse modo, pode-se literalmente dizer que lunáticos e drogados constroem realidade *paralelas*, não sendo meramente desviantes em relação à normalidade.

No que se refere à ontologia da realidade, os drogados de *O arco-íris da gravidade* são tão paranóicos quanto tantos outros de seus personagens (nem mais nem menos, o que por si já os coloca num patamar de relativa normalidade). Todo o enredo escrito por Osbie Feel – que é um drogado em tempo integral – para um filme intitulado "Ânsia de viciado" compreende uma única cena de uma hora e meia, em que dois caubóis, Basil Rathbone e S. Z. ("Cuddles") Sakall, discutem se o xerife anão que pretende barrar suas entradas na cidade existe realmente ou não:

> "RATHBONE: Isso aí *não pode* ser realidade, é ou não é?
>
> "SAKALL: Ho, ho! É claro que é rrealidade, seu ficiado de merrda, quem manda focê cairr de boca naquele *cacto* esquissito que a gente encontrrou na estrrada. Focê devia erra terr fumado aquele errva gostosa, eu lhe disse –
>
> "RATHBONE (com seu Sorriso Nervoso e Doentio): Por favor – não vá bancar a mãe judia comigo. Eu sei o que é e o que não é real. [...]
>
> "SAKALL: Quando focê já estiverr nesta trrilha – e focê sabe muito bem de que trrilha eu estou falando, nom sabe, seu moleque? – pelo tempo que *eu* estou, focê fai saberr quando um xerrife anom é de ferrdade e quando que é só uma alucinaçom. [...]
>
> "Essa interessante conversação se prolonga por uma hora e meia. Não há cortes. O Anão permanece ativo por todo esse tempo, reagindo aos muitos argumentos sutis, alguns deles fascinantes. De vez em quanto os cavalos cagam no pó da estrada. Não está claro se o Anão sabe que o que está sendo discutido é a sua realidade. Mais uma das sofisticadas ambigüidades deste filme. Por fim, Rathbone e Sakall concordam que a única maneira de resolver a disputa é matar o Anão, que percebe a intenção dos dois e sai correndo pela rua aos gritos." (PYNCHON, 1998, 551-2)

A distância entre a facticidade do universo circundante e a compreensão que dela faz o viciado não resume, porém, o lugar conferido ao vício como modo de vida. Os viciados que habitam *O arco-íris da gravidade* têm em comum com os lunáticos o fato de delimitarem para si um território de inocência em meio à corrupção circundante – inocência que não se confunde com aquela própria à massa preterida, pois não se institui através da inserção ingênua no fluxo contínuo, mas sim pela formação (não-programática) de um

padrão próprio de inter-relação com a ordem: para além da coerência entre a alucinação do drogado e o próprio estado-do-mundo ficcionalizado na obra (um mundo "imediatamente alucinado"), a imersão no vício e na loucura evoca um padrão de relacionamento *inocente* com uma ordem que é normalmente corruptora. Se toda e qualquer inserção na ordem pressupõe algum tipo de corrupção, o mesmo não se dá nestes pequenos mundos paralelos, que não ofendem os estratos circundantes – nada têm de belicoso – e engendram rotinas e padrões de conduta criativos, além de afetivamente positivos. Pois que mal – ou que negatividade ético-política – poderia ser associado a uma figura como a do agente funerário polonês descrito no trecho seguinte? Ele que

> [saiu] ao mar em plena tempestade para ver se algum raio o atingia. Na esperança de atrair eletricidade, o agente funerário está usando um complicado traje de metal que lembra um equipamento de mergulhador, e um capacete da Wehrmacht no qual ele fez cerca de duzentos furos onde inseriu porcas, parafusos, molas e varetas condutoras de várias formas, de modo que todo ele tilinta cada vez que sacode a cabeça, o que faz com freqüência. [...] Desde que leu a respeito de Benjamin Franklin num folheto de propaganda americana, papagaio de papel, trovão e chave, o agente funerário está obcecado com essa história de ser atingido na cabeça por um raio. [...] há centenas, talvez milhares, de pessoas que já foram atingidas por um raio e sobreviveram. Que histórias elas não terão para contar! (PYNCHON, 1998, 685)

Lunáticos inocentes são também os argentinos que querem pedir asilo político na "Zona". Em seu *submarino*, eles perfazem um panorama histórico-cultural do seu país natal:

> A tripulação que seqüestrou este submarino é composta por todos os tipos de loucura argentina. El Ñato vive usando gírias gaúchas do século XIX – os cigarros são "pitos", as guimbas são "puchos", o que ele bebe não é caña e sim "la tacuara", e quando está bêbado está "mamao". [...] Felipe é um jovem poeta difícil cheio de entusiasmos desagradáveis, sendo um deles todo um elenco de idéias românticas e irreais a respeito dos gaúchos. Vive puxando o saco de El Ñato. Beláustegui, que faz as vezes de maquinista do navio, é de Entre Ríos, um positivista na velha tradição regional. [...] Para esta tripulação, a nostalgia é como o enjôo: é só a esperança de morrer dela que os mantém vivos. (PYNCHON, 1998, 396-7)

Há ambigüidade neste pequeno exemplo de afirmatividade, ligada à impossibilidade de um tal grupo afetar a ordem em qualquer nível. O olhar simpático recai sobre um modo de vida que, absolutamente marginal, é não apenas inocente mas também improdutivo: é a

margem transformada em "estufa", e não pode surpreender que os argentinos sejam ludibriados a filmar o *Martín Fierro* por von Göll, o mais adaptado entre todos os vigaristas da "Zona".

Entretanto os viciados não parecem correr semelhante risco. O que mais poderia corromper um modo de vida que é não apenas marginal, mas também ilegalmente marginal (que vive de explorar as lacunas da ordem)? Note-se que não há, em *O arco-íris da gravidade*, qualquer imagem do tráfico como empreendimento capitalista: os traficantes ganham dinheiro com ele, porém não acumulam riqueza. Cabe a eles um idêntico julgamento àquele feito pelo personagem de Liérmontov, um oficial do exército que, sem que esta fosse a sua intenção, desbarata a minúscula estrutura contraventora que sustentava uma família interiorana: "Fiquei triste. Por que o destino achara de me atirar naquele mundo tranqüilo de *contrabandistas honestos*?" (LIÉRMONTOV, 1999, 94) Também os traficantes de Pynchon são honestos, i.e., são inocentes quanto aos fundamentos que dão sustentação à ordem. O círculo de Säure Bummer (que é "um expoente da difícil arte da papiromancia, a capacidade de prever o futuro contemplando o modo como as pessoas enrolam baseados – a forma, a lambida, as rugas e amassados ou a ausência deles no papel" (PYNCHON, 1998, 457) é o lugar onde se consome mais maconha em todo o romance – além de "papiromante", ele e Gustav são refinados degustadores da erva:

> "De modo geral, [este fumo está] mais *bukettenreich* do que a safra do ano passado, você não acha?" "Ah, até que para fumo Haut Atlas esse aqui tem lá sua *Art*. Sem dúvida pode-se dizer que é *kernig*, até mesmo – tal como se fala no que há de *sauber* na variedade que prevalece na região de Oeud Nfis – genuinamente *pikant*." (PYNCHON, 1998, 457)

Neste ambiente em que se vive (literalmente) fumando e experienciando o efeito da droga, e que sobrevive do seu tráfico, é talvez o lugar onde Slothrop encontra melhor acolhida em toda a "Zona": a casa está aberta para quem quiser compartilhar da sua rotina. Há mesmo um momento em que algumas palavras de Säure "fazem Slothrop lembrar-se de Berkshire. Apenas com base nelas, ocorre-lhe que Säure não pode estar do lado dos Bandidos. Seja lá quem Eles forem. O jogo deles é sempre extinguir, jamais lembrar." (PYNCHON, 1998, 453) Os inimigos trabalham pela homogeneização, e não pela individuação; ao contrário deles, a trupe de maconheiros de Säure promove o compartilhamento e a reunião – e a camaradagem é o seu signo, conforme veremos adiante.

3.3.2 Amor

É com freqüência que se credita ao amor a porção mais fortemente afirmativa de *O arco-íris da gravidade*. É claro que não se está com isso a pensar nos casos em que a relação amorosa envolve o consumo do outro, ou o autoconsumo no outro – como no círculo de Weissmann ou nas relações sadomasoquistas de Greta Erdmann. Acreditamos, porém, que, mesmo a se levar em conta essa exceção, o postulado é dúbio, e deve ser matizado pela análise das relações amorosas desenvolvidas pela narrativa como modelos de (hipotéticos) correlatos factuais. Um resultado desse procedimento nos levaria a duvidar do exemplo – freqüentemente utilizado – do desfecho de Geli e Tchitcherine como comprovação da tematização do amor como saída alternativa ao caos intra-mundano: como poderia um caso tão radicalmente excepcional servir como modelo para uma assertiva de cunho generalizante? A pureza daquele amor só é possível porque, sendo Geli uma bruxa, os amantes se subtraem ao real, e assim se livram dos códigos, expectativas e padrões de conduta que condicionam a rotina amorosa. Mas de que modo lidará *O arco-íris da gravidade* com a passagem do amor à rotina? No nosso entender, essa é a questão que deve moldar a apreciação do amor no romance de Pynchon: a projeção da preponderância quantitativa do amor como *habitus* em relação ao amor como afecção *pura*, dentre as alternativas de rotina normalizadas e disponibilizadas àqueles que buscam (via de regra, inconscientemente) pertencer à ordem. Todo amor *puro* deve se normalizar em seu processo de constituição de uma rotina, e acabará por se pautar por algum *habitus* consolidado – pois não há modo de vida que não preveja alguma rotinização. Tendo a institucionalização como termo de referência, veremos que em *O arco-íris da gravidade* o amor *puro* não é idealizado (como poderia sugerir a remissão do termo ao seu congênere vulgarmente "romântico"). Em relação ao *habitus*, o amor *puro* é "nonprescriptive and nonexclusive. […] It is risk. By its very nature it refuses the comforts of control and closure [and] is a kind of suffering. It is neither warm nor safe but rather the unsettling condition of exposure to uncertainty. It is the embrace of the unknown. It is the leap into the abyss." (CHAMBERS, 1992, 129) Seria possível um tal amor sobreviver (ou escapar) às expectativas-padrão?

Pensemos nos envolvimentos amorosos de Slothrop e da (infante) Bianca, e de Roger Mexico e Jessica Swanlake. No primeiro caso, joga-se com a incapacidade (ou

indisposição) do “indivíduo em queda no sentido” de dar solidez ao envolvimento amoroso que se lhe oferece. No segundo, tem-se a impossibilidade de um “preterido” consciente da sua condição constituir uma rotina amorosa eticamente positiva dentro da ordem. O primeiro – Slothrop – sofre a experiência do abismo do sentido: que desenvolvimento poderia ele dar ao chamado de Bianca – o que seria deles vivendo juntos, que futuro poderiam ter? O segundo – Mexico – percebe que o seu amor é intenso demais, é denso demais para a fome de segurança de Jessica. Coloca-se aqui novamente em questão o *trabalho* demandado pelo exercício da afirmatividade. O amor pode ser um caminho de exceção, e o romance de fato o sugere; mas como não poderia deixar de ocorrer no universo de corrosão das assertivas construído pelo autor, o que se tem na prática é que “Pynchon holds out love as a solution, but he holds it out to characters not strong, aware, or unselfish enough to resist the deadening, routinizing forces of Their world.” (COOPER, 1983, 103)

“Em queda” no sentido, Slothrop nada de sólido tem para oferecer a Bianca, filha de Greta Erdmann. A bordo do *Anubis* o drama que se coloca é extremo, pois o que está em jogo é a possibilidade do resgate, aliás, do duplo resgate: de Slothrop, que ao assumir a responsabilidade implicada no relacionamento amoroso poderia “voltar ao mundo” (ao universo prosaico, mas “concreto” das trocas sociais), e de Bianca, cuja morte se pressagia (por razões que não resgataremos aqui, ela corre o risco palpável de ser tragada pelo festival de morbidez encenado por sua mãe no *Anubis*). O envolvimento entre eles é súbito e tão rápido que ao leitor pode facilmente escapar a sua intensidade. Todo o encontro é muito carregado dramaticamente: eles estão no limiar de algo que está para acontecer, e essa contingência intensifica o enlace afetivo – pois eles vêm um no outro a chance da salvação. Mas a perspectiva do abandono é tão rápida quanto fora fugaz o relacionamento do casal, em que, sem qualquer antecipação, na página 484 da edição brasileira Bianca penetra no quarto onde Slothrop dormia, e já no último parágrafo da mesma página os dois estão atracados num coito animalesco (que dura até o topo da página 486); no imediato pós-coito, Slothrop se dá conta da novidade da situação – da formação entre eles de um enlace profundo –, que ele prontamente recusará:

> O que foi que aconteceu naquela hora? Slothrop pensa que está a ponto de chorar. Os dois estão abraçados. Ela fala sobre um plano de esconder-se.

> "Muito bem. Mas vai ter uma hora que vamos ter que desembarcar, em Swinemünde ou onde quer que seja."
>
> "Não. A gente pode fugir. Eu sou uma criança, sei me esconder. Posso esconder você também."
>
> Ele sabe que ela pode. Sabe, sim. Aqui mesmo, agora mesmo, debaixo da maquiagem e da lingerie exótica, ela *existe*, amor, invisibilidade [...] Para Slothrop, isso é uma descoberta e tanto.
>
> Porém os braços dela estão inquietos em torno de seu pescoço, apreensivos. Por um bom motivo. É claro que Slothrop vai ficar por um tempo, porém mais cedo ou mais tarde há de ir embora, e assim ele tem que ser considerado, em última análise, um dos perdidos da Zona. O báculo do para jamais há de florescer, tal como o pau de Slothrop.
>
> Assim, quando ele se desenrosca dela, ele o faz de modo extravagante. Cria uma burocracia de partida, inoculações contra o esquecimento, vistos carimbados com mordidas amorosas [...] mas voltar é coisa em que ele já não pensa. Endireitando a gravata-borboleta, alisando as lapelas de cetim do paletó, abotoando as calças, reassumindo o uniforme do dia, dá as costas a ela e começa a subir a escada. O último momento em que os dois se entreolharam já é coisa do passado... (PYNCHON, 1998, 486)

Numa velocidade vertiginosa entre as páginas 484 e 486, o vetor trágico reside em Slothrop ter redescoberto a *realidade* através do apego, sabendo porém que não poderá concretizá-lo: a esta altura, ele já começa a estar consciente da sua condenação ao movimento: não há mais como estacionar, ainda mais quando a perspectiva contraposta ao movimento é a da estabilização formal, a adequação ao compromisso. Quando, uma centena de páginas mais tarde, Slothrop se depara com mais uma garota a pedir pela sua fixação, ele dirá: "'Quem sabe eu volto.' Não é mentira de vagabundo, os dois têm certeza de que alguém irá voltar, no ano que vem mais ou menos nesta época, [...] alguém bem parecido[...] e se o nome, se o dossiê não forem exatamente iguais, bem, quem é que acredita nessas coisas?" (PYNCHON, 1998, 590) Para a garota que por ora chora a partida do ente querido, resta a certeza de que outro logo virá para ocupar seu lugar: o amor institucionalizado é relativamente indiferente aos ocupantes da instituição. Diante disso, Slothrop já não sente a culpa que sentira quando do abandono de Bianca, que acabará de fato sendo assassinada no *Anubis*. A realidade do afeto *puro* existira ali, e é plausível que Slothrop sinta a sua rejeição da fixação como uma fraqueza: a impotência e o fatalismo são os signos do seu abandono de Bianca, mas também o é o sentimento de culpa. Nas 60 páginas que separaram o início do envolvimento da descoberta do corpo da menina, Slothrop pensara nela a todo instante, questionando-se sobre o seu poder de salvá-la do seu destino; quando a sorte está selada, arrasado, ele se lança novamente, e agora definitivamente, à estrada.

Na paixão de Mexico o ponto a se investigar são os meandros da conversão do amor em rotina dentro dos padrões estabilizados de sentido – dentro do universo das codificações reificadas, em que o jogo dos códigos e expectativas tende a soterrar o afeto sincero. Em seu súbito *affair* com Bianca, Slothrop abdica do afeto *puro* ao ver o abismo da normalização; por seu turno, entre Mexico e Jessica – garota de expectativas medianas – a afecção *pura* jamais teria como surgir, não fosse a suspensão da normalidade promovida pela Guerra. Pois o fato é que Mexico – honesto, sincero, espontâneo, *ingênuo*... – demora a intuir aquilo que o leitor desde cedo perceberá: que o seu envolvimento com Jessica só se concretizara por ter tido a Guerra como condição de possibilidade (muito jovem, Jessica sequer se lembra da vida pré-guerra: "'estou falando sério, Roger. Não me lembro. [...] *como* que era?' 'Era... tudo muito bobo, só isso. As pessoas se preocupando com coisas que não... Jess, você realmente não lembra?'" (PYNCHON, 1998, 66) Ela tem um namorado oficial – Jeremy, ou o "Castor" – que é mais adequado às suas expectativas, mas é com Roger que Jessica vivencia a experiência da pura intensidade, da paixão livre da carga de significado que o *habitus* tende a lhe impingir – o que não estará livre de problemas, como se vê a seguir:

> Mais tarde Jessica lhe contou que naquela noite, no momento em que ele a pegou pelo pulso, ela gozou. E a primeira vez que ele lhe tocou a boceta, apertou sua boceta suave através da calcinha, recomeçou aquele tremor em suas coxas, crescendo, dominando-a toda. Ela gozou duas vezes ante que a fosse oficialmente enfiada na boceta, e este fato é importante para ambos, embora nenhum dos dois consiga entender exatamente por quê.
>
> Sempre que isso acontece, porém, a luz fica vermelhíssima para eles. (PYNCHON, 1998, 129)

A arrebatadora sintonia carnal é a plenitude de *sentido* que não possui *significado*: "He and Jessica Swanlake manage one of the few affairs in Pynchon untainted by sado-masochism, fetishistic substitutions, experiments, symbolic role playing, and psycho-theatrics designed to titillate or gratify the participants' guilts and dark needs. It is an end in itself." (COOPER, 1983, 80) Mas essa intensidade acende um sinal de alerta: a sintonia carnal e a intensidade afetiva combinam mal com a placidez que Jessica espera de uma relação estável. Roger sonha com o casamento, mas parece permear seu sonho a consciência de que ele, Mexico, é carregado de um peso e de uma complexidade que se chocavam com a banalidade conjugal almejada por Jessica: "queria acreditar [...] (egoísta)

que ele, aquele rapaz sombrio, raízes sólidas plantadas na Morte – pegando carona com a Morte –, poderia, com ela, chegar à vida e à felicidade." (PYNCHON, 1998, 135) Como poderia o indivíduo não-mediano, capturado numa avalanche de inadaptações à pragmática rotinizada, e portanto extremamente frágil, representar um pouso confiável para uma sinédoque da normalidade como é a personagem de Jessica? Se a intensidade do afeto compartilhado cria algum vínculo, esse parece estar sobretudo na dependência de Roger, que contrasta com a facilidade – a tranqüilidade – da opção com que Jessica pode contar:

> A coisa começou a revelar-se: a facilidade com que ela pode ir embora. Pela primeira vez Roger entende por que isto é a mesma coisa que a mortalidade, e por que ele vai chorar quando ela se for. [...]
>
> Jeremy vai levá-la embora tal como se fosse o Anjo, com um vamos-lá seco e cheio de subterfúgios, e Roger será esquecido, um doido engraçado, mas para quem não haverá lugar no ritual de poder racionalizado que será a paz vindoura. Ela vai obedecer às ordens do marido, vai se tornar uma burocrata do lar, uma sócia minoritária, e se lembrará de Roger, se ainda lembrar-se dele, como um erro que graças a Deus não cometeu [...] (PYNCHON, 1998, 187)

É assim que o amor de Mexico e Jessica vem desde cedo marcado pelo signo da inviabilidade. Eles "haviam formado uma única criatura desprovida de autoconsciência" (PYNCHON, 1998, 45): há excesso aqui, há algo que excede a menor intensidade que caracteriza o vínculo estável – o vínculo ordinariamente "bem-sucedido". Os presságios lançados seguidamente na primeira parte da obra desembocam na separação do casal quando finalmente a paz chega (é irônico que para Mexico a paz fosse objeto de temor, assim como fora também para Pointsman) – mas há que se ver que, se a narrativa critica a mediocridade de Jessica, não há unilateralidade nisso, pois a perspectiva dela é igualmente legimitada. Roger desde sempre assustara Jessica ("o rancor dele, a escuridão dele, é uma coisa que vai mais fundo que a Guerra: que o inverno: ele odeia a Inglaterra tanto, odeia 'o Sistema', [...] se queixa o tempo todo, [...] se entoca em sua caverna de papel cheio de ódio por si próprio", PYNCHON, 1998, 135). Mas a percepção que ela deriva desse comportamento não tem nada da *profundidade* usualmente associada ao sujeito sensível, desgarrado do sistema: "esse rapaz temperamental, autocentrado – *garoto*, na verdade. Meu Deus, diz que tem mais de trinta anos, é muito mais velho que ela. Será que ele não aprendeu *nada*? Um homem vivido?" (PYNCHON, 1998, 135) Sempre na crista da ambigüidade, promovendo impasses que deixam ao leitor os termos da sua resolução, o que

a narrativa de Pynchon perspectiviza aqui é a opção seguinte: o que seria mais tolo, a segurança das expectativas comuns, ou a inépcia egocêntrica da "subjetividade destacada" em se relacionar pragmaticamente com a realidade?

De maneira geral o romance tomará partido de Roger, e tenderá a criticar mais a facilidade da escolha de Jessica: "'A Guerra' era a condição de que ela precisava para estar com Roger. 'A Paz' lhe permite abandoná-lo. Os recursos de que Roger dispõe, se comparados com os d'Eles, são risíveis." (PYNCHON, 1998, 648) Nesse ponto as analogias seguem o padrão da conexão entre o destino pessoal e a gestão de todo o sistema-mundo, mas mesmo o maior peso da crítica que recai sobre Jessica não poupa Mexico de uma certa ironia:

> Jessica tem que ir. [...] Seu futuro acompanhará o do Mundo, e o de Roger apenas o dessa estranha versão da Guerra que ele continua trazendo dentro de si. Ele não consegue andar para a frente, coitado, a coisa não o deixa mover-se. Continua passivo, tal como no tempo dos bombardeios. Roger, a vítima. Jeremy, o fogueteiro. (PYNCHON, 1998, 649)

Nessa última frase, em que o Castor incorpora o objeto-síntese do romance – o A4 –, a narrativa borra as diferenças entre o "amor administrado" e o "mundo administrado".

Da estória deste casal, e do fracasso do envolvimento entre Slothrop e Bianca, o amor se mostra como um *topos* eticamente positivo apenas na imaginação do leitor, a quem cabe projetar a possibilidade concreta de fazer do amor *puro* um modo de vida insubmisso aos imperativos da normalidade. Em *O arco-íris da gravidade*, a afirmação do amor como fonte de desvio possível à constrição da ordem é apenas cifrada: é uma idéia frágil; um pequeno ponto de esperança, talvez.

3.3.3 Camaradagem, Confiança

Se existe, em termos absolutos, um modo de vida eticamente positivo em *O arco-íris da gravidade*, trata-se da camaradagem. Pode-se argumentar que entre a *amizade* e a *camaradagem* existe um lapso similar àquele que separa o amor rotinizado do amor puro, ou seja: que uma e outra são separadas pelo imperativo da história de relacionamento comum que rege a amizade, mas não a camaradagem. Na amizade, desse modo, estaria implicado um modo de relacionamento historicamente vincado no tempo, enquanto a

camaradagem teria exatamente a duração do momento. A observação da camaradagem sob a luz da amizade poderia assim colocá-la sob uma apreciação desfavorável, em que a "profundidade" de uma projetasse a maior "superficialidade" da outra. Ocorre que *O arco-íris da gravidade* implode o fundamento da comparação. Nele a camaradagem subsiste, em sua imanência, como um modo de relacionamento por si mesmo fecundo, orientado para a confiança recíproca e o compartilhamento das coisas que se colocam no momento dado, sem projetar para o passado e o futuro quaisquer termos de continuidade ou compromisso – a continuidade e o compromisso subsistindo apenas sob a forma da confiança na continuidade e no compromisso, e não sob o signo das expectativas.

Não é que a narrativa projete para a amizade o perigo da normalização que ameaça o envolvimento amoroso: mais radicalmente até do que isso, pode-se dizer que nenhuma das personagens do romance tem alguma amizade propriamente dita, i.e.: nenhuma delas possui uma amizade que seja atuante no momento presente da narrativa – a bem da verdade, elas não trazem do passado qualquer vínculo afetivo que esteja ativo no presente (por exemplo, a família de Slothrop fica nas Berkshires e Tantivy, seu amigo recente, desaparece por ação d'"Eles"). São todas figuras solitárias, de uma solidão que, já o sabemos, é tanto um resultado da atuação do sistema quanto uma necessidade para a sobrevivência dentro dele. É assim que a camaradagem surge como o modo de relacionamento que por excelência respeita as solidões dos indivíduos deslocados, sendo ao mesmo tempo signo de um afeto sincero, vivo e ativo dentro das circunstâncias que momentaneamente se colocam.

Mais uma vez, é o círculo de Säure Bummer que aparece como uma ilha de exceção ao descaminho de Slothrop pela "Zona". Ele acolhe Slothrop sem maiores perguntas, e a missão que lhe delega (o célebre resgate do haxixe enterrado em Potsdam) não tem um caráter de provação: é o improviso de uma solução para um problema que afligia o traficante, mas que Slothrop aceita em função do dinheiro que iria receber: um milhão de marcos fabricados pelo próprio Säure... Há contrato e há risco, no grau máximo de transparência que pode pautar uma relação comercial, mas o importante é que esse vínculo inicial não define o que será a partir daí a presença do traficante na narrativa. Nos momentos em que aparece, o círculo de Bummer é uma *open house*, um nicho de tranqüilidade que se subtrai às movimentações e crises da atualidade: um invólucro salutar

que apenas os viciados são capazes de criar... Desde que se dispusesse a passar o resto da vida fumando maconha, Slothrop poderia ter se estabelecido ali, e assim estaria a salvo num ambiente que é, afinal, bastante rico criativa e afetivamente. Por exemplo, no dia em que Gustav recebe a notícia da morte de Webern, Säure o provoca:

> "Seu garoto idiota", Säure aparece vindo das ruas de Berlim, arrastando uma fronha cheia de camarões de maconha recém-chegados da África do Norte. [...]
>
> "Que você quer dizer com 'garoto idiota'?" indaga Gustav.
>
> "Me refiro a você e a suas dialéticas musicais", berra Säure. "Quer dizer que terminou tudo mesmo? Ou vamos ter que começar da capo com Carl Orff?"
>
> "Nunca pensei nisso", diz Gustav, e por um momento fica claro que Säure também soube da morte de Webern e está tentando, à sua maneira sorrateira, animar Gustav. (PYNCHON, 1998, 456)

Daí se segue a discussão sobre Rossini, mas o que nos interessa aqui é o modo como Säure tenta animar o companheiro excitando-o a esbravejar opiniões com as quais o próprio Säure discorda: é um toque de proximidade que responde à contingência presente, e que ao mesmo tempo preserva a distância garantidora do respeito à solidão recíproca. Nada mais é exigido, nada mais é esperado, e nada mais se coloca. A relação com Slothrop seguirá a mesma batuta:

> "Tem uma coisa que eu nunca entendi sobre a sua língua, seu porco ianque." Säure o está chamando de "porco ianque" o dia todo, uma brincadeira hilariante que ele não consegue conter, às vezes pára no "porco –" porque cai numa gargalhada horrenda, nasal, tísica, arfante, tossindo e escarrando uns escarros compridos, assustadores, multicoloridos e marmoreados – verde, por exemplo, verde de estátua velha sob árvores de copa farta ao crepúsculo.
>
> "Claro", responde Slothrop, "focê querrerr aprrenderr inglês, eu ensinar focê inglês. Me pergunte qualquer coisa, seu boche." É exatamente o tipo de resposta categórica que está sempre fazendo Slothrop meter-se em confusão.
>
> "Por que é que vocês se referem a certas coisas desagradáveis – por exemplo, uma máquina que não quer funcionar – dizendo 'é foda'? Não consigo entender isso. Uma foda é uma coisa boa, certo? Vocês deviam dizer que uma coisa é foda se ela é boa."
>
> "Hã", diz Slothrop. (PYNCHON, 1998, 705)

É este o âmbito da camaradagem, mas não o seu "limite". Seria um erro projetar como "limitado" um modo de relacionamento que é pleno em si mesmo, em sua pequena dilatação no tempo. Mais do que isso, com sua "resposta categórica" a Säure, Slothrop não

estará se metendo em confusão nenhuma: se o signo da amizade e do matrimônio é o do compromisso, o signo da camaradagem é o da confiança, imediata e espontânea.

4 EPÍLOGO (QUATRO QUESTÕES)

4.1 Poderia Pynchon ter uma vida pública?

A resposta só pode ser especulativa, a versar sobre a sintonia entre a corrosão crítica dos romances de Pynchon e a sua escolha pessoal pelo silêncio. Levando-se em conta que "ter uma vida pública" implica aceitar alguma forma de mediação com a ordem, seria eticamente possível ao autor que sofre o mundo num grau máximo de corrosão deixar-se pertencer ao mundo?

O dado paradoxal está em que este ator que se retira de cena tem a clara ambição de se fazer percebido. Nenhuma das obras de Pynchon é uma obra qualquer; todas buscam provocar a reação da comunidade erudita de leitores e marcar uma posição dentro da cena literária americana, sempre densamente povoada de fatos e nomes. Nessa cena tão ativa, a palavra "lançamento" é mais adequada às aparições das obras de Pynchon do que às de qualquer outro autor: em quase 50 anos de vida literária, ele acaba de lançar apenas seu sexto romance (*Against the Day*, de 2006), além de um livro de *short stories* da fase inicial da sua produção (anterior a *V*). Porém, essas poucas arremetidas sempre provocaram uma recepção intensa – e esse homem avesso à publicidade nunca passou despercebido.

Muito cedo (no meio especializado) Pynchon adquiriu notoriedade nos EUA: *V.* foi um sucesso de crítica, *The crying of lot 49* (ainda que alvo de reticências) foi amplamente resenhado, e as suas primeiras estórias foram generosamente premiadas. Trinta anos atrás, Levine e Leverenz descreviam deste modo a rápida consolidação do autor como um nome central da arte erudita americana:

> By 1973, Pynchon was largely "in" in academia, and his massive new book came forth with an extraordinary panoply of front page red carpets and intellectual champagne. Ironically, the reviews of *Gravity's rainbow* tend to imply that everyone [...] had known for years that Pynchon is one of the best contemporary American novelists. (LEVINE e LEVERENZ, 1976, 7)

A constatação salta a muralha acadêmica, pois a imprensa deu forte destaque ao lançamento da obra. Nos anos seguintes a 1973 *O arco-íris da gravidade* caminhava para se tornar um "clássico instantâneo" nos EUA, uma referência central da arte erudita com

complexas reverberações pela massa consumidora de cultura – para tanto, vale lembrar a aparição do "sr. Thomas Pynchon" em dois episódios do seriado de televisão *The Simpsons* (em que ele surge como um homem bastante alto com a cabeça coberta por um saco de papel). O nome "Pynchon" é idiossincraticamente familiar à camada medianamente educada de receptores, onde *O arco-íris da gravidade* encontra parte significativa da sua recepção ("significativa" quer dizer: maior do que seria de se supor, dada a dificuldade da sua leitura). Vale recordar a famosa alavanca da inserção do romance na mitologia difusamente popular que cerca o autor:

> *Gravity's rainbow* has been the subject of controversy [...] since its publication in 1973. This controversy was exemplified by the Pulitzer Prize Committee's final rejection of the novel as obscure and obscene after its unanimous election as the best novel of the year by the committee's own literary advisers. (SIEGEL, 1978, 3)

A atitude "conservadora" e polêmica do comitê do Pulitzer, que incrementou vertiginosamente as já volumosas referências midiáticas ao romance, conjuntamente logrou produzir um resultado dos mais surpreendentes: *O arco-íris da gravidade* foi catapultado (por um breve período de tempo) para a lista nacional de *best-sellers*. Não surpreende, portanto, que Pynchon tenha ido parar num desenho animado: para o espectador bem-informado (por exemplo, os leitores dos cadernos culturais dos jornais de grande circulação), ele é um *nome* da cultura americana.

Mas nada disso muda o fato de que o lugar específico do romance é a ambiência acadêmica: "*Gravity's rainbow* clearly asks to belong to high literature – the scope of its thematic ambition, its wide erudition, the uncompromising complexity of its demands on readers, necessarily […] mean that a Pynchon industry will mesh it gently with the machinery of the academy." (MOORE, 1987, 2) É na academia que as suas obras são de fato lidas, em grande quantidade e com grande intensidade:

> In 1992 [it was] observed that Pynchon was the subject of more books and articles than almost any other contemporary American fiction-writer. Pynchon […] was at the center of the canon despite the anti-establishment claims his critics often made for him – and implicitly for themselves. (KRAFFT, 2003, 9)

Essas constatações nos fazem concordar com a conclusão de Moore, quando ele afirma que:

> reading his word together with that of his critics, we sense not only Pynchon's scorn for the critic but also his cheerfully paradoxical dependence on them. The book seems purposely, wryly enough built to invite and absorb an industry. Indeed, the fact that it will is part of its thematic burden. (MOORE, 1987, 7)

Num tal panorama, a ambigüidade do silêncio de Pynchon está na sua eloqüência, exacerbada pelo seu sucesso de crítica: é como se a distância dos holofotes amplificasse a sua presença, conferindo-lhe um teor "aurático".

Contudo essa "aura" corre o risco de passar como mero efeito retrospectivo, provocado pela fama posterior de Pynchon. "Posterior", sim, pois a sua escolha pelo retraimento foi anterior ao seu sucesso público – uma escolha tomada por alguém que desde sempre sabia dos problemas relativos à condição pública do "homem de letras", mas que não poderia antecipar o sucesso que especificamente a sua literatura viria alcançar. Fazer justiça ao silêncio do cidadão Thomas Ruggles Pynchon, Jr. impõe, portanto, lembrar que ele antecede à sua aparição como homem de letras, ou pelo menos coincide cronologicamente com o seu início.

O caso é bem conhecido: fora do seu (aparentemente exíguo) círculo pessoal de relacionamentos, ninguém sabe e jamais soube coisa alguma a seu respeito. Sabe-se que ele nasceu num tal lugar, estudou num tal outro, serviu as forças armadas, trabalhou numa empresa de aviação, conciliava na faculdade os interesses pela literatura e pela ciência, mas a única foto que se tem dele é da sua juventude, e entrevistas simplesmente não existem (a sua voz só não é completamente ignorada porque, ao que tudo indica, ele dublou as próprias falas nos episódios de *The Simpsons*). Não há registros da sua passagem pelo colégio, pela Universidade de Cornell e pela marinha:

> he has asked the principal of his high school not to disclose anything by or about him. [...] Information about Pynchon's service in the Navy may have gone forever when a records office in St. Louis burned after an explosion. And his dossier at the Cornell College of Arts and Sciences has vanished, to the bewilderment of the staff there. (WINSTON, 1976, 252)

Trata-se de um longo investimento no anonimato, adotado por um Pynchon ainda desconhecido. Mais tarde, passada a década de 60 (em que o seu prestígio cresceu vertiginosamente), quando *O arco-íris da gravidade* vem à tona esse modo de relacionamento com a publicidade já era o seu modo-de-vida como "homem de letras".

Aqui a pergunta inaugural deste epílogo mostra o seu rebatimento com o capítulo final desta tese, o silêncio de Pynchon sendo definido como um modo-de-vida no "mundo-guerra": "One may sleuth with some success after the personal Pynchon, but the fact is that he is living […] that species of 'silence, exile and cunning' that his work consistently recommends as a valid response to the world." (MOORE, 1987, 4) Bem literalmente, a idéia de Moore é a de que a atitude de Pynchon revela elementos próprios à quadratura ética de *O arco-íris da gravidade*.

O problema parece girar em torno da possibilidade de os artistas assumirem uma posição pública que se subtraia à contradição "between their expressive power, as media, and their oppressive power as mediators of commodities." (CUTLER, 1993, 76) A constatação de Cutler não se refere à *commodity* como valor financeiro, mas sim como valor agregado: como poderia o artista se furtar à condição de "vendedor" do próprio trabalho (alguém cuja ação pública age para *atribuir valor* àquilo que faz), e agir como um ente qualquer (um nome) que *lança* a público um fato de valor imanente? Em mais um efeito de simultaneidade epistêmica, o texto de Cutler a que nos reportamos tenta (entre outras coisas) analisar o significado conceitual do anonimato auto-imposto pelo grupo musical *The Residents*, cuja carreira – basicamente como a de Pynchon – se inicia nos EUA dos anos 60, seu primeiro LP vindo à luz em 1972. O complexo de questões a que o anonimato de *The Residents* responde pode ser resumido à constatação de que

> consumers bond as much to products by projecting meaning onto them as reading what was intended in them; indeed, it was precisely in the ambiguity of this negotiated realm that they thought they might be able to subvert consumption on its own ground. Thus they connived at their own commodification. (CUTLER, 1993, 77)

The Residents produziam a própria *commodification* através da criação de um universo fictício que lhes servia de face para a imprensa e o público: jamais se apresentavam pessoalmente (assim como Pynchon), a sua "assessoria de imprensa" divulgava exclusivamente entrevistas e declarações apócrifas, e eles eram donos da própria gravadora e da própria estrutura de comercialização, sendo estas, porém, a única corporificação "concreta" do grupo: a sua escondida e microscópica estrutura de produção. Como "pessoas" eles nunca existiram, o que gerou no público a (previsível e intencionada) ânsia pela criação de uma identidade para o grupo, em torno do vácuo:

> The fact that they made being nameless and faceless who they were immediately opened an enticing ground for speculation and projection. [...] In the jargon of the time 'The Residents' was a sign defying closure – and thus a gift for the coming generation of critics whose background was informed by such analytical terms. (CUTLER, 1993, 79)

Nesse ponto certo círculo se fecha, em que a compreensão como "significante livre" do nome *"The Residents"* vem mostrar a afinidade daquela proposição ético-artística com a década pós-estruturalista, cuja sintonia com *O arco-íris da gravidade* foi comentada no nosso primeiro capítulo.

Trouxemos *The Residents* para a discussão pelo fato de que, em relação a eles, a interpretação do anonimato como um modo-de-vida – que responde à transformação da cena artística em mercado de *commodities* – não é apenas válida, mas também comprovável: Chris Cutler conheceu os integrantes da banda e visitou o galpão que eles haviam transformado em laboratório de experimentação musical (valeria estender a comparação, que escapa a esta tese, entre as estéticas de Pynchon e de *The Residents*, aproximáveis em vários aspectos). No que tange ao romancista, se por um lado a interpretação do seu silêncio está condenada à especulação, a semelhança entre a sua opção e aquela dos seus contemporâneos e conterrâneos nos dá ao menos a possibilidade de apontar entre elas um "ar de família", que nos deixa mais confortáveis para formular a impressão de que não, Pynchon não poderia ter uma vida pública, sob o risco de com ela *impregnar de significado* uma obra que pretende existir solitária e autonomamente – no limiar máximo que esses termos podem utopicamente sugestionar.

4.2 Poderia *O arco-íris da gravidade* ter um "final"?

Podemos pensar que falta à obra não um final, mas sim um desfecho. Podemos até mesmo considerar que o seu final é convencional, na medida em que oferece sugestões sobre o futuro das personagens (Tchitcherine com Geli, Slothrop "dissolvido", Leni sobrevivente, Pökler enlouquecido, os integrantes da "Contraforça" cooptados ou alijados do sistema, os herero rumo a um momento climático que definiria – apenas não se sabe como – o seu futuro como coletividade...), sugestões que vão sendo salpicadas pelas dezenas de fragmentos finais que diluem, aos olhos do leitor, a força sintética do final do romance – mas que não eliminam a síntese totalmente. Há mesmo, ao final da narrativa, um

deslocamento temporal que perspectiviza bem aquilo que se poderia interpretar como a suma pontual do catastrofismo inerente ao sistema-mundo de *O arco-íris da gravidade*: a integração de Weissmann à cúpula militar americana, após a sua fuga da Holanda. O final do romance funciona, assim, como um epílogo, neste sentido preciso: "As defined by the Russian Formalist Boris Eikhenbaum, the epilogue has two formal characteristics: it sets the perspective by a shift in time-scale orientation; it provides some element of [after-history] for the major characters." (TORGOVNICK, 1981, 11) Sob essa perspectiva, a novidade de *O arco-íris da gravidade* estaria na mitigação deliberada da aparência de síntese, a sua "shift in time-scale orientation" constituindo-se não apenas como a inauguração de um olhar narrativo ao mesmo tempo retrospectivo e projetivo que escapa à simultaneidade entre a narração e os fatos narrados, mas também, ao longo das últimas seções da obra, à reordenação do presente como um complexo de simultaneidades que substitui a continuidade pela montagem de cenas não-interrelacionadas – e freqüentemente também alheias ao *corpus* narrativo prévio. Na culminação deste processo, porém, na sua última seqüência, a narrativa se retira completamente da diegese, mas não de um de seus complexos semânticos centrais: o foguete, que em 1970 vai cair sobre o cinema de Nixon: radicalmente heterodiegético, esse deslocamento entretanto oferece a sugestão de uma síntese, que se auto-anula apenas formalmente (em contraposição aos desfechos em que a síntese advém da própria diegese), para se auto-sugestionar semanticamente, através da montagem. *O arco-íris da gravidade* tem, desse modo, um final – mas não um desfecho, uma cena que projete sobre todo o conteúdo precedente uma síntese retrospectiva.

Devemos assim substituir a pergunta que ora nos orienta por uma outra, que indague sobre a possibilidade de um romance como aquele vir a receber um desfecho: seria isso possível numa obra que escancara – e enfrenta – a incompletude essencial à arte que sofre o "sentimento do mundo"? Nos dois primeiros versos do poema de Drummond ("Tenho apenas duas mãos/e o sentimento do mundo", DRUMMOND, 1979, 120) escancara-se a condição, especificamente moderna, da arte que faz de si uma "arte-mundo": a violenta limitação de ter "apenas duas mãos" para abarcar, e mesmo intervir, no "mundo" que, excedente aos poderes do indivíduo, será vivenciado – e sofrido –, sob a égide da inação, apenas como "sentimento". Um "sentimento-mundo", uma "literatura-mundo", uma "arte-mundo", uma "poesia-mundo" é aquela que sofre os detalhes da contingência, que são

diferentes mas ao mesmo tempo determinados pela totalidade – são específicos *e* macro-determinados. Caso Pynchon advogasse alguma hermenêutica precisa da sociedade (do século XIX poderíamos resgatar o socialismo, o anarquismo e o liberalismo), então algum *telos* lhe seria possível para a condução das antinomias em direção a alguma síntese imaginável; como sabemos não ser o caso, o que fica é a ausência de *telos* – em sua positividade. A pergunta sobre a possibilidade de o romance ter um desfecho-síntese recebe então uma inversão hegeliana: o seu desfecho é a ausência de síntese em sua positividade máxima, que como tal deve ser experienciada. Não é o dado negativo (a falta), mas a presença eloqüente da ausência como força expressiva que deve ser objeto de atenção – nesse sentido, o romance *tem* um desfecho, que entretanto não é sintético (o que afinal soa como uma afirmação redundante, pois a queda do foguete sobre o cinema californiano não sintetiza ou "fecha" a ação, e sim projeta a sua atualidade e a sua continuidade num futuro indefinido).

Que outro tipo de *final* poderíamos esperar de *O arco-íris da gravidade*, ou melhor: poderíamos esperar um final mais contundente? As considerações sobre a "quebra de expectativas" devem se retirar do *topos* da intencionalidade vanguardista para se alinharem a uma reflexão mais (fraturadamente) lukacsiana sobre a gênese da forma romanesca: trata-se de um "romance-mundo" em estado de dissolução permanente, em que tanto o "romance" quanto o "mundo" escorrem a todo instante do controle da "forma". Amórfico em toda a sua extensão, *O arco-íris da gravidade* tem um "fim" coerente.

4.3 É adequado afirmar que *O arco-íris da gravidade* (ou qualquer outra obra literária) apresenta limitações epistêmicas?

Sim, na medida em que um romance delineia formas ou estados da realidade que não são autotélicos, como tratamos de demonstrar ao longo desta tese. Existe um "mundo" configurado pelo romance, que como "mundo" não pode ser, e nem quer ser auto-referencial apenas. Nesse sentido é adequado pensar que, sim, uma narrativa pode sofrer limitações epistêmicas – não apenas negativamente (como moldagem dos padrões de pensamento), mas também positivamente (como condições de possibilidade para a produção de pensamento). Esse ponto irmana a literatura ao pensamento em geral: mais do que a materialidade do texto ou a sua semanticidade (que podem dar a entender que não há

discernibilidade possível entre os diferentes campos), no que diz respeito às limitações epistêmicas toda e qualquer produção intelectual se amolda ao seu próprio horizonte sincrônico, que como tal é necessariamente multiforme (e também multitemporal, é preciso dizer).

Essa foi a noção que tivemos em mente ao aproximarmos *O arco-íris da gravidade* das teorias de "estruturas profundas": nesse cotejo, alheio ao paradigma da inovação estética, o romance de Pynchon se revela saturado de padrões de pensamento políticos que, em 1973, carregavam o fardo da obsolescência. Pensamos especificamente nas semelhanças entre *O arco-íris da gravidade* e o pessimismo da Escola de Frankfurt, derivadas de diagnósticos sociais congruentes. Em *City of words*, Tony Tanner aponta a importância do pensamento de Marcuse para a literatura americana do pós-guerra; seguindo a suma do pensamento de Marcuse por José Guilherme Merquior, o leitor desta tese saberá perceber o seu parentesco com a obra de Pynchon:

> na sociedade industrial moderna, o divórcio entre os modos de vida e as verdadeiras aspirações humanas é tão grande, que um novo gênero de repressão suplementar se faz necessário: a moldagem da psique. A própria vida subjetiva se torna objeto de manipulação e controle, sobretudo no nível do inconsciente. De maneira simétrica, os agentes da repressão-extra não são necessariamente indivíduos conscientes da sua ação coatora; são *tendências sociais*, muitas vezes inconscientemente encarnadas pelos indivíduos. (MERQUIOR, 1969, 27)

Imaginemos personagens como o Castor e Jessica Swanlake. Eles são a própria encarnação das "tendências sociais" de Marcuse: inconscientes do papel que desempenham para o funcionamento do sistema, eles o desempenham mesmo assim, e com perfeição. O que tal padrão de pensamento faz crer é que o sistema atingiu um patamar perfeito de dominação, ao conseguir produzir populações "programadas" para satisfazê-lo sem qualquer consciência de o estarem fazendo: é como se o sistema se desmaterializasse como estrutura, para se transformar no próprio contínuo da vida, não havendo mais distinção entre os modos de vida contingentes e a preservação do sistema. Daí que os veredictos sejam dramáticos, pois "Não distinguindo, nas condições atuais, nenhuma força capaz de assegurar a reestruturação completa da sociedade, os representantes dessa crítica da cultura derivam, logicamente, para o pessimismo." (MERQUIOR, 1969, 149)

Importante nesta última frase é o termo “logicamente” – pois Merquior sabe apontar que o pessimismo é a decorrência lógica de um paradigma analítico que lê a sociedade em função de ideais de perfeição que podem existir apenas como idealidades:

> [os] frankfurtianos [...] defende[m] um ideal puríssimo de felicidade – a satisfação absoluta, sem mácula [...]; concebe[m] esse ideal em termos *imanentistas*, isto é, como satisfação a ser usufruída concretamente pelos homens, em sua existência efetiva [...]; mas, ao mesmo tempo, *não* acredita[m] na realizabilidade próxima ou previsível desse ideal. (MERQUIOR, 1969, 158)

A passagem se aplica a *O arco-íris da gravidade*, se nos dispusermos a compreender, por exemplo, as suas aporias do “Amor” como decorrentes de um ideal puro de felicidade. Do mesmo modo, no que se refere ao corpo social fica claro que o sistema-*They* só pode ser superado mediante a sua completa abolição – dado não haver alternativa concreta que se lhe contraponha: em ambos os casos, a imperfeição do existente decorre da sua mensuração por um *métron* ideal, e juntamente com Merquior

> Aqui temos o direito de perguntar: será que o pessimismo não é, *a partir de semelhante ideal*, uma conseqüência inevitável? [...] será que a natureza da aspiração – a satisfação absoluta – não determina necessariamente uma conclusão pessimista quanto às possibilidades do homem moderno? (MERQUIOR, 1969, 159)

O fato de Merquior ter publicado essa análise ainda em 1969 revela o quanto o pensamento negativo já então emborcara num beco sem saída: há quase 40 anos percebia-se que um pensamento político radicalmente incapaz de lidar positivamente com a atualidade teria que ser derivado de um distanciamento do *socius* que o impedia de pertencer a ele ainda que minimamente – e tampouco de conhecê-lo suficientemente. É por colocar-se radicalmente fora do *socius* que a Teoria Crítica se torna tão pessimista e, desse modo, “permanecendo preso a um ideal utópico, o pensamento negativo se transforma em revolucionarismo nostálgico, repassado da amargura da impotência.” (MERQUIOR, 1969, 290)

Em relação ao pessimismo frankfurtiano, a diferença de Pynchon estaria no seu pertencimento ambíguo à sociedade americana: *O arco-íris da gravidade* expõe uma vivência aguda do choque epistêmico advindo da absorção de uma hermenêutica social possibilitada apenas pelo distanciamento platônico do intelectual em relação à sociedade,

simultaneamente à absorção simpática do caldo cultural mais mediano, que não resvala por si para alguma "simpatia pelo povo". A "simpatia pelo povo" existe no romance de Pynchon, mas ela não se relaciona com os seus cortes transversais na cultura:

> Pynchon's feeling for the flicks [filmes de apelo popular] is always respectful and frequently full of delight; […] the novel does not just "satirize" movies, comic books, mass culture generally – nor does it amount to any populist argument for the superior ethical strength of majority states. But among the interfaces Pynchon would dissolve is the one that separates sympathies for the differently affirmative energies of the high and pop arts, and the related one that is too often felt to exist between "our" culture and the underground or subcultures to which ours, Pynchon implies, is about as sensitive as the world of the cops and dicks to the Tramp in the movies of Chaplin. (MOORE, 1987, 42)

A última reflexão é importante, pois se a "nossa" (elevada) cultura tem para com a cultura "popular" a mesma atitude que têm os policiais para com o Vagabundo nos filmes de Chaplin, e se Pynchon não pretende contrapor uma à outra (e sim resgatar ambos os seus diferentes potenciais de afirmatividade), então a sua maior preocupação está em abolir o corte, a censura, a violência da negação – isso, porém, numa obra cuja negatividade e pessimismo políticos se assemelham aos de Adorno e Horkheimer...

Merquior diz que, nos frankfurtianos, esse pessimismo "se transforma em revolucionarismo nostálgico, repassado da amargura da impotência." De modo novamente semelhante, também "Pynchon invokes a nostalgia for the human, which in his texts is the condition of *escaping* oppressive systems, not finding one's way back into them." (SMITH, 2005, 9) Também a natureza é revestida de nostalgia, representada como unidade ou totalidade, território da (impossível) re-integração do indivíduo ao cosmos "perdido" com a artificialização da vida promovida pela industrialização – a natureza como o estrato que em nada pertence às instâncias que definem as regras do jogo, num *topos* desde sempre romântico, e revitalizado no século XX (de maneiras diferentes) por Heidegger, Horkheimer e Adorno.

Pessimismo e nostalgia são, portanto, elementos gêmeos, que conformam parte das limitações e impasses epistêmicos formadores de *O arco-íris da gravidade*. Neles reside, afinal, parte substancial da sua historicidade.

4.4 Qual é a especificidade desta tese entre a fortuna crítica de *O arco-íris da gravidade*?

No momento em que nos desvencilhamos da ambição de dizer algo novo – algo de "próprio" – a respeito de alguma coisa, no momento em que a ambição de expor uma visão "pessoal" ou um "pensamento próprio" deixa de ser a medida do sucesso ou do fracasso de um trabalho, apenas então é possível, epistemologicamente, definir também a produção de conhecimento nas Humanidades como uma empresa coletiva. A nossa experiência na escritura desta tese bem poderia ser definida desse modo, pois parte substancial do que nela se encontra veio de outros estudiosos de Pynchon, ou então aparece como fonte de legitimação ou instrumento de solidificação de algo que já havíamos, bem ou mal, pensado individualmente. A experiência de encontrar em outros textos opiniões que já havíamos formulado, estávamos em vias de formular, ou que embrionariamente estavam em processo de gestação foi muito mais recorrente do que poderíamos imaginar a princípio. Ao invés de qualquer sentimento de "frustração" por encontrar o trabalho "já feito", o que sentimos nesse rol de descobertas foi, na verdade, o estímulo advindo da sensação de pertencermos de fato à massa enorme e heterogênea de pensamento sobre o autor.

Mas é claro que, não-paradoxalmente, a empresa coletiva adquire seu *momentum* apenas com a criação individual. Tal criação não precisa – e nem deve – ser entendida como a "superação" do saber prévio, a *Aufhebung* da fortuna crítica pré-disponível. O hábito desconstrucionista de reler a recepção de um autor para procurar subvertê-la em seus alicerces fundamentais é provavelmente o principal responsável pela disseminação de noções desse tipo, mas, independentemente de quem tenha sido o responsável pela idéia, o caráter ao mesmo tempo narcísico e belicoso inerente à noção da superioridade de uma leitura sobre a fortuna crítica prévia nos remete à teleologia hegeliana em sua pior faceta: aquela que entende o desenvolvimento como superação qualitativa. Além do que, à belicosidade dessa idéia gostaríamos de acrescentar: "como são irrisórias as lutas voluntárias pela recognição. Só há luta sob um senso comum e em torno de valores estabelecidos, luta para obter ou atribuir valores vigentes." (DELEUZE, 2006, 198)

Contrastando com a noção da interpretação como *Aufhebung*, na empresa coletiva a novidade surge como o dado pontual que re-configura, ainda que de forma parcial ou discreta, o campo em exploração. É por isso que a interpretação de uma obra não deve ser

entendida como uma contribuição parcial a um tema mais amplo, pois ela coloca, em si e por si, todo o tema em processo de andamento. Não há de antemão como saber se uma interpretação fará ou não modificar nalguma medida o estado da arte do seu campo de investigação (pois isso não dependerá apenas das suas qualidades imanentes, mas também das suas condições de disseminação). Mas o fato é que uma interpretação é a obra sendo re-colocada, re-pensada, re-analisada, re-vista em sua totalidade: no nosso vocabulário, gostaríamos de dizer que a interpretação é a obra sendo *apresentada*, vocábulo em que o prefixo "re" cede passagem não à imediatez impossível, mas ao procedimento autoconsciente no qual a obra é re-construída como um *outro*. Então, como *outro*, a obra torna-se única, da maneira que é próprio à interpretação ser única: ela advém de uma experiência singular, em que a obra é constituída como única através da sua relação com um receptor em particular, o intérprete. Nesse sentido, o "O arco-íris da gravidade" apresentado aqui é necessariamente único, o que entretanto não apaga a sua construção como peça de um empreendimento coletivo. Dentro da coletividade a que pertence, ele vem ocupar o seu lugar exclusivo, ou seja: a sua porção de diferença em meio à semelhança a que pertence. É assim que entendemos o trabalho que viemos de apresentar, o que significa dizer que, se ele lograr constituir alguma modificação do estado da arte do saber em seu próprio campo, isso não terá surgido programaticamente como ato de vontade.

Dito isso, podemos pensar que a nossa tese tem, sim, as suas características próprias, que nos foram ficando claras apenas ao longo da sua redação. Em linhas gerais elas envolvem dois elementos: 1) a sua preocupação metodológico-epistemológica em cotejar a possibilidade de uma leitura semântica do romance, diante do visível excesso (semântico e formal) da narrativa pynchoniana quanto a qualquer tentativa de abarcamento interpretativo (seu "formigamento de diferenças, um pluralismo de diferenças livres, selvagens ou não domadas" (DELEUZE, 2006, 86), e diante também da peculiaridade da obra como proposta literária; 2) a sua dedicação a situar *O arco-íris da gravidade* na episteme de 1973, dentro dos ângulos sob os quais tal episteme poderia ser abordada especificamente a partir da experiência americana. Gostaríamos de acreditar também que dois outros elementos a diferenciam do grosso dos estudos de Pynchon que tivemos oportunidade de conhecer: 1) o didatismo com que procuramos apresentar o seu romance mais significativo, a nossa obsessão com a clareza, cujo objetivo (provavelmente

quimérico) foi o de "trazer (desde agora) o 'leitor comum' para *O arco-íris da gravidade*", conforme foi dito logo na primeira linha do capítulo 1; 2) a perspectiva estrangeira, não-americana e não-européia, que talvez por si só tenha dado àquele romance uma formatação diferente da usual. Como, porém, dependemos da opinião de outros para nos assegurarmos dessa segunda hipótese, ela fica registrada como mero *wishful thinking*.

De uma coisa, pelo menos, nós conseguimos escapar: parece que, ao fim e ao cabo, nosso trabalho foge à característica média dos ciclos de abordagens acadêmicas daquele romance. Krafft resume, a partir do trabalho de dois outros autores, o que foi até hoje a história da recepção acadêmica de Pynchon:

> Khachig Tölöyan and Bernard Duyfhuizen have identified phases in the history of Pynchon scholarship; phases which, while not merely swings of the pendulum, are not quite evolutionary, but more like tidal movements producing complex wave patterns. Briefly, and very generally, the earliest, mostly thematic studies were followed in the mid 1970s to the mid 1980s by aestheticizing and deconstructive treatments. An interlude of renewed interest in humanistic and even transcendental readings in the later 1980s did not exactly give way to but was nearly drowned out by a variety of poststructuralist studies from the late 1980s to the early 1990s. […] Since the early 1990s, more overly political readings have begun to come into their own, and politics, postcolonialism, cultural, and gender studies are conspicuous elements of the recent redeveloping wave. (KRAFFT, 2003, 10)

O que nos fica do sumário de Tölöyan e Duyfhuizen (nomes que parecem saídos de uma narrativa de Pynchon...) é que a recepção do autor seguiu, afinal, a sucessão e a rotina da recepção de qualquer autor academicamente importante – em especial na ambiência americana – nestes últimos 30 anos: após as primeiras recepções feitas "no calor da hora" e ainda não-mediadas pelo esforço teórico, a desconstrução, o pós-estruturalismo e as leituras políticas, culturalistas e de gênero foram se sucedendo umas às outras como vertentes maiores em sua fortuna crítica. Em nenhuma dessas searas o nosso trabalho se insere, e talvez isso se deva ao fato de que não procuramos "comprovar" muita coisa a respeito de *O arco-íris da gravidade* (o que costuma ser o caso dos analistas que partem de uma perspectiva teórica precisa, para *voltar a ela* através da interpretação), mas sim desenvolver uma apresentação do romance que se pretende epistemologicamente fundada. Para tanto apresentamos exposições que, pelo menos no nosso entender, podem ser estruturalmente debatidas: como explicitamos ao máximo as hipóteses e as fontes de interlocução adotadas

para a experimentação das respostas aos problemas que optamos por colocar, elas podem servir como guia para a desconstrução das respostas que elas mesmas lograram favorecer.

Não acreditamos que caiba a nós atestar a facticidade da ambicionada "abertura hermenêutica" da nossa exposição, mas queremos nos permitir voltar ao delineamento original da nossa proposição metodológica para uma última remissão ao pensamento-mundo de Pynchon em 1973 – e à nossa vontade de reconstruí-lo. O que procuramos fazer se acomoda bem, em linhas gerais, na definição deleuziana de experimentação científica, conforme se segue:

> a experimentação constitui meios relativamente fechados, em que definimos um fenômeno em função de um pequeno número de fatores selecionados. [...] Nestas condições, o fenômeno aparece necessariamente como *igual* a uma certa correlação quantitativa entre fatores selecionados. Trata-se, pois, na experimentação, de substituir uma ordem de generalidade por outra: uma ordem de igualdade por uma ordem de semelhança. Desfazem-se as semelhanças para se descobrir uma igualdade que permita identificar um fenômeno nas condições particulares de experimentação. (DELEUZE, 2006, 22)

A última frase da citação resume nossos esforços: "desfazer as semelhanças" para "descobrir uma igualdade" que só existe "nas condições particulares da experimentação". Se assim é, então o nosso "O arco-íris da gravidade" existe apenas aqui, apenas enquanto nosso, apesar de ser igual a *O arco-íris da gravidade*, dentro das condições de experimentação que nós propusemos. É por oferecer ao debate essas condições de experimentação que o nosso "O arco-íris da gravidade" se coloca em aberto, ciente de que "Entre os problemas e as proposições há sempre uma diferença de natureza, um distanciamento essencial. Por si mesma, uma proposição é particular e representa uma *resposta* determinada." (DELEUZE, 2006, 233) As "respostas determinadas" que procuramos colocar respondem a dois problemas específicos (dentre os quais o segundo recebeu maior atenção): 1) descrever *O arco-íris da gravidade* como obra literária; 2) apontar o seu pertencimento ao mundo de 1973. Nossas respostas foram lançadas, e agora já não mais nos pertencem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAS, Niran (org.). *Thomas Pynchon. Reading from the margins.* London: Associated University Presses, 2003.

ADORNO, Theodor W., e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ALLIEZ, Éric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: EdUSP/Itatiaia, 1987.

_____. "Prefácio interessantíssimo" à *Paulicéia desvairada, in*: *Poesias completas*. Belo Horizonte: EdUSP/Itatiaia, 1987, pp. 59-77.

_____. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2000.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX.* São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

BAKER, Jeffrey S. "On the radical critique of American imperialism on the 1960s", *in*: BLOOM, H. (org.). *Thomas Pynchon.* Broomall: Chelsea House, 2003, pp. 97-102.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba: Ed. UFPR, 1997.

BARTH, John. *Giles goat-boy*. Nwe York: Fawcett Crest, 1967.

BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: NLB, 1973.

_____. "The author as producer", *in*: WALTER, Benjamin. *Op. cit.*, pp. 85-103.

_____. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____."Experiência e pobreza", *in*: *Op. cit.*, pp. 114-119.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", *in*: *Op. cit.*, pp. 165-196.

BLOOM, Harold (org.). *Thomas Pynchon.* Broomall: Chelsea House, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones.* Buenos Aires: Emecé, 1995.

_____. "Pierre Menard, autor del Quijote", *in*: *Op. cit.*, pp. 47-65.

BROCKMAN, John. *What is your dangerous idea?* New York: Harper Perennial, 2007.

CAPOTE, Truman. *In cold blood.* New York: Vintage Books, 1993.

CHAFE, William H. *The unfinished journey. America since World War II.* New York: Oxford University Press, 1999.

CHAMBERS, Judith. *Thomas Pynchon.* New York: Twaine Publishers, 1992.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness.* London: Penguin Books, 1994.

COOPER, Peter L. *Signs and symptoms. Thomas Pynchon and the contemporary world.* Berkeley: University of California Press, 1983.

COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *História. Ficção. Literatura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CRANE, Stephen. *The red badge of courage.* London: Penguin, 1994.

CUTLER, Chris. "The Residents", *in*: *File under popular.* New York: Autononomedia, 1993.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.* São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

_____. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história.* São Paulo: EdUSP/Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Dialogues.* Paris: Flammarion, 1977.

_____. "Os intelectuais e o poder", *in*: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981, pp. 69-78.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. "Sobre Leibniz", *in*: DELEUZE, G. *Op. cit.*, pp. 194-202.

_____. *Crítica e clínica.* São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. "Para dar um fim ao juízo", *in*: *Op. cit.*, pp. 151.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles, e GATTARI, Félix. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, s/d.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002. v. 4.

DICKENS, Charles. *Bleak house*. New York: Bantam Books, 1992.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. "A sociedade dos indivíduos", *in*: *Op. cit.*, pp. 11-60.

_____. "As estátuas pensantes", *in*: *Op. cit.*, pp. 80-101.

_____. *Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do* habitus *nos séculos XIX e XX.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. "Terrorismo na República Federal da Alemanha – expressão de um conflito social entre gerações", *in*: *Op. cit.*, pp. 209-266.

ELIOT, George. *Middlemarch*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

ELLISON, Ralph. *The invisible man.* New York: Vintage Books, 1972.

FAULKNER, William. *Palmeiras selvagens*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

FEIBLEMAN, James K. "The meaning of comedy", *in*: LAUTER, Paul (org.). *Theories of comedy*. New York: Anchor Books, 1964, pp. 461-474.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Bookking Internacional, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

_____. "Os intelectuais e o poder", *in*: FOUCAULT, M. *Op.cit.*, pp. 69-78.

GELLHORN, Martha. "Suffer the little children...", *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 104. *Reporting Vietnam, part one.* New York, 1998, pp. 287-297.

GLEISER, Marcelo. "It's OK not to know everything", *in*: BROCKMAN, John. *Op. cit.*, pp. 128-9.

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. "Bruno", *in*: *Op. cit.*, pp. 87-200.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. "O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação", *in*: *Op.cit.*, pp. 137-151.

_____. "Patologias no sistema da literatura", *in*: *Op. cit.*, pp. 81-114.

_____. *Em 1926.* Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____. *Production of presence – what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HALLIDAY, Fred. *The making of the second cold war*. London: Verso, 1986.

HAMILTON, Alexander, MADISON, James e JAY, John. "O Federalista", *in*: WEFFORT, F. (org.). *Os Pensadores XXIX*. São Paulo: Abril, 1973, pp. 91-184.

HARDT, Michael, e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The scarlet letter*. London: Penguin Books, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo.* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____. *Os pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HELLER, Joseph. *Catch-22*. New York: Dell Publishing, 1970.

HEMINGWAY. *A farewell to arms.* London: Grafton Books, 1988.

HENDIN, Josephine. "On the figure of Death", *in*: BLOOM, Harold (org.). *Op. cit.*, pp. 76-80.

HERSH, Seymour M. "The My Lai massacre", *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 105. *Reporting Vietnam, part two.* New York, 1998, pp. 13-27.

HITE, Molly. "Including middles", *in*: *Ideas of order in the novels of Thomas Pynchon.* Columbus: Ohio State University Press, 1983.

_____. "The arc and the convenant: *Gravity's rainbow* as Secular History", *in*: *Op. cit.*, 95-157.

HOBSBAWN, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOHMANN, Charles. *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow. A study of its conceptual structure and of Rilke's influence.* New York: Peter Lang, 1986.

HUYSSEN, Andreas. *After the great divide – Modernism, mass culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

ISER, Wolfgang. "Introduction", *in*: *The implied reader.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, s/d, pp. xi-xiv.

_____. *The implied reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, s/d.

_____. *O ato da leitura*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996a e 1999. 2. v.

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

_____. "Atos de fingir", *in*: *Op. cit.*, pp. 13-37.

_____. *The range of interpretation.* New York: Columbia University Press, 2000.

JAY, John, HAMILTON, Alexander e MADISON, James. "O Federalista", *in*: WEFFORT, F. (org.). *Os Pensadores XXIX.* São Paulo: Abril, 1973, pp. 91-184.

JEFFERSON, Thomas. “Escritos políticos”, *in*: WEFFORT, F. (org.). *Os Pensadores XXIX – Jefferson, Paine, Federalistas, Tocqueville.* São Paulo: Abril, 1973, pp. 7-46.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997.

KEARNS, Doris. “LBJ remembers Vietnam”, *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 105. *Reporting Vietnam, part two.* New York, 1998, pp. 161-180.

KELLERT, Stephen H. *In the wake of chaos*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction.* New York: Oxford University Press, 2000.

_____. “The end”, *in*: *Op. cit.*, pp. 3-31.

_____. “World without end or beginning”, *in*: *Op. cit.*, pp. 67-89.

_____. “The modern Apocalypse”, *in*: *Op. cit.*, pp. 93-124.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures past – on the semantics of historical time.* New York: Columbia University Press, 2004.

KRAFFT, John M. “Foreword”, *in*: ABBAS, Niran (org.). *Op. cit.*, pp. 9-11.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, e NANCY, Jean-Luc. *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

LAUTER, Paul (org.). *Theories of comedy*. New York: Anchor Books, 1964.

LAWRENCE, William L. “Atomic bombing of Nagasaki told by flight member”, *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 78, pp. 763-772.

LEVINE, George, e LEVERENZ, David (orgs.). *Mindful pleasures. Essays on Thomas Pynchon.* Boston: Little, Brown and Company, 1976.

_____. “Introduction”, *in*: *Op. cit.*, pp. 3-11.

LIEBLING, “‘Remoteness from the war affected everybody’”, *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 77. *Reporting World War II, part one.* New York, 1995, pp. 173-183.

LIÉRMONTOV, Mikhail. *O herói do nosso tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

MAILER, Norman. *The naked and the dead.* St. Albans: Panther Books, 1973.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. "Biologia da linguagem: a epistemologia da realidade", *in*: *Op. cit.*, pp. 123-166.

McCONNELL, Frank D. *Four postwar american novelists – Bellow, Mailer, Barth and Pynchon*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

_____. "Introduction: after Apocalypse", *in*: *Op. cit.*, pp. xi-xxix.

_____. "Thomas Pynchon and the abreaction of the Lord of Night", *in*: *Op. cit.*, pp. 159-197.

MENDELSON, Edward (org.). *Pynchon: a collection of critical essays.* New Jersey: Englewood Cliffs, 1978.

_____. "Introduction", *in*: MENDELSON, Edward (org.). *Op. cit.*, pp. 1-15.

_____. "Gravity's Encyclopedia", *in*: LEVINE, G., e LEVERENZ, D. (orgs.). *Mindful pleasures.* Boston: Little, Brown and Company, 1976, pp. 161-196.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MICHENER, James A. "Kent, Ohio: May 1970", *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 105. *Reporting Vietnam, part two.* New York, 1998, pp. 57-84.

MOORE, Thomas. *The style of connectedness. Gravity's rainbow and Thomas Pynchon.* Columbia: University of Missouri Press, 1987.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita.* London: Penguin Books, 1995.

NADEAU, Robert. *Readings from the new book on nature. Physics and metaphysics in the modern novel.* Amherst: The University of Massachussets Press, 1981.

NEUFELD, Michael J. *The rocket and the Reich. Peenemünde and the coming of the ballistic missile era.* Cambridge: Harvard University Press, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral. Uma polêmica.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 1998a.

_____. *Aurora*. São Paulo: Companhias das Letras, 2004.

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ORWELL, George. *1984*. New York: Signet Classic, 1977.

PAINE, Thomas. "Senso comum", *in*: WEFFORT, F. (org.). *Os Pensadores XXIX – Jefferson, Paine, Federalistas, Tocqueville.* São Paulo: Abril, 1973, pp. 47-89.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital. Ensaios de biopolítica.* São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. "O corpo do informe", *in*: *Op. cit.*, pp. 42-51.

PIERUCCI, Flávio. "Glossário", *in*: WEBER, M. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a, pp. 277-292.

POIRIER, Richard. "Rocket power", *in*: MENDELSON, E. (org.). *Pynchon: a collection of critical essays.* New Jersey: Englewood Cliffs, 1978, pp. 167-178.

PRIGOGINE, Ilya. *The end of certainty*. *Time, chaos, and the new laws of nature*. New York: The Free Press, 1997.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann.* Paris: Gallimard, 1988.

PYNCHON, Thomas. *O arco-íris da gravidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *V.* New York: Perennial Classics, 1999.

RIBEIRO, Renato Janine. "Revisitando 'Os intelectuais e o poder'", *in*: ALLIEZ, É. (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

RODRIGUES LOPES, Silvina. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

ROTH, Philip. *Letting go*. New York: Bantam Books, 1974.

RUSSELL, Bertrand. *Crimes de guerra no Vietnã.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. "A única política digna para o Vietnã", *in*: *Op. cit.*, pp. 121-129.

_____. "Apelo à consciência americana", *in*: *Op. cit.*, pp. 145-156.

SANDERS, Scott. "Pynchon's paranoid history", *in*: LEVINE, G., e LEVERENZ, D. (orgs.). *Mindful pleasures. Essays on Thomas ynchon.* Boston: Little, Brown and Company, 1976, pp. 139-159.

SCHAUB, Thomas H. *Pynchon: the voice of ambiguity.* Chicago: University of Illinois Press, 1981.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia.* São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. “Conversa sobre a poesia”, *in*: *Op. cit.*, pp. 29-80.

SCHWARZBACH, F. S. “A matter of gravity”, *in*: MENDELSON, E. (org.). *Pynchon: a collection of critical essays.* New Jersey: Englewood Cliffs, 1978, pp. 56-67.

SIEGEL, Mark Richard. *Pynchon. Creative paranoia in Gravity’s rainbow*. Port Washington: National University Publications, 1978.

SLADE, Joseph W. *Thomas Pynchon*. New York: Warner Paperback Library, 1974.

SMITH, Shawn. *Pynchon and History. Metahistorical rhetoric and postmodern narrative form in the novels of Thomas Pynchon*. New York: Routledge, 2005.

STONEHILL, Brian. *The self-conscious novel. Artifice in fiction from Joyce to Pynchon.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

_____. “Paradoxical Pynchon; or, The Real World inside *Gravity’s rainbow*”, *in*: *Op. cit.*, pp. 141-156.

STROCK, George/*Life* Magazine. “Three Americans”, *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 77. *Reporting World War II, part one.* New York, 1995, pp. 639-643.

TANNER, Tony. *City of words. American fiction 1950-1970*. New York: Harper & Row, 1971.

_____. “Introduction”, *in*: *Op. cit.*, pp. 15-31.

_____. “Everything running down”, *in*: *Op. cit*, pp. 141-152.

_____. “Caries and cabals”, *in*: LEVINE, G., e LEVERENZ, D. (orgs.). *Mindful pleasures.* Boston: Little, Brown and Company, 1976, pp. 49-67.

_____. “V. and V-2”, *in*: MENDELSON, E. (org.). *Pynchon: a collection of critical essays.* New Jersey: Englewood Cliffs, 1978, pp. 16-55.

TERRY, Wallace. “Black power in Viet Nam”, *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 104. *Reporting Vietnam, part one.* New York, 1998, pp. 704-708.

THE LIBRARY OF AMERICA, 77. *Reporting World War II, part one. American journalism 1938-1944.* New York, 1995.

THE LIBRARY OF AMERICA, 78. *Reporting World War II, part two. American journalism 1944-1946.* New York, 1995.

THE LIBRARY OF AMERICA, 104. *Reporting Vietnam, part one. American journalism 1959-1969.* New York, 1998.

THE LIBRARY OF AMERICA, 105. *Reporting Vietnam, part two. American journalism 1969-1975.* New York, 1998.

TORGOVNICK, Marianna. *Closure in the novel.* Princeton: Princeton University Press, 1981.

TUOHY, William. "A big 'dirty little war'", *in*: THE LIBRARY OF AMERICA, 104. *Reporting Vietnam, part one.* New York, 1998, pp. 187-197.

TWAIN, Mark. *The adventures of Huckleberry Finn*. London: Penguin, 1994.

UNGER, Roberto Mangabeira. *Política – os textos centrais.* São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. "Teoria social de estruturas profundas", *in*: *Política – os textos centrais.* São Paulo: Boitempo, 2001, pp. 52-59.

VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse-five*. New York: Dell Publishing, 1991.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The essential Wallerstein.* New York: The New Press, 2000.

_____. "1968, Revolution in the World-Ststem: theses and queries", *in*: *Op. cit.*, pp. 355-373.

_____. "America and the world: today, yesterday, and tomorrow", *in*: *Op. cit.*, pp. 387-415.

_____. *World-systems analysis – an introduction*. Durham: Duke University Press, 2004a.

_____. *The uncertainties of knowledge*. Philadelphia: Temple University Press, 2004b.

WEBER, Max. *Essays in sociology*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1948.

_____. "Bureaucracy", *in*: *Op. cit.*, pp. 196-244.

_____. "The sociology of charismatic authority", *in*: *Op. cit.*, pp. 245-252.

_____. "The meaning of discipline", *in*: *Op. cit.*, pp. 253-264.

_____. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. *Ciência e política – duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2004b.

_____. "A ciência como vocação", *in*: *Op. cit.*, pp. 17-52.

WEISENBURGER, Steven. *A Gravity's rainbow companion.* Athens: The University of Georgia Press, 1988.

WEFFORT, Francisco C. (org.). *Os Pensadores XXIX – Jefferson, Paine, Federalistas, Tocqueville.* São Paulo: Abril, 1973.

WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EdUSP, 1994.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel.* São Paulo: Cultrix, s/d.

WINSTON, Mathew. "The quest for Pynchon", *in*: LEVINE e LEVERENZ (orgs.). *Op. cit.*, pp. 251-263.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *On certainty*. New York : Harper & Row, 1972.

ZOLA, Émile. *Germinal*. Paris: Jean de Bonnot, 1982.