UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

A SUTIL INSTABILIDADE DAS METÁFORAS: *AGAINST THE DAY*, DE THOMAS PYNCHON, E A METAFOROLOGIA DA LUZ E DA ESCURIDÃO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Literatura (Literatura, cultura e sociedade) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciências da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Villas Bôas

Rio de Janeiro

2023

A SUTIL INSTABILIDADE DAS METÁFORAS: *AGAINST THE DAY*,

DE THOMAS PYNCHON, E A METAFOROLOGIA DA LUZ E DA ESCURIDÃO

Felipe de Medeiros Pacheco
Orientadora: Professora Doutora Luciana Villas Bôas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

_____
Presidente, Profa. Doutora Luciana Villas Bôas

_____
Prof. Doutor Thiago Rhys Bezerra Cass – UFRJ

_____
Profa. Doutora Danielle dos Santos Corpas – UFRJ

_____
Prof. Doutor André Cabral de Almeida Cardoso – UFF

_____
Prof. Doutor Lucas Piccinin Lazzaretti – UFSC

_____
Prof. Doutor Marcelo Jacques de Moraes – UFRJ, Suplente

_____
Profa. Doutora Valéria Sabrina Pereira – UFMG, Suplente

Rio de Janeiro
Março – 2023

P116s

Pacheco, Felipe de Medeiros
A sutil instabilidade das metáforas: Against the Day, de Thomas Pynchon, e a metaforologia da luz e da escuridão / Felipe de Medeiros Pacheco. -- Rio de Janeiro, 2023.
178 f.

Orientadora: Luciana Villas Bôas.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2023.

1. Thomas Pynchon. 2. Against the Day. 3. Metaforologia. 4. Teoria do romance. 5. Narratologia. I. Bôas, Luciana Villas, orient. II. Título.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos os amigos e amigas que colaboraram para que esta tese fosse realizada. Desde um ombro consolador até uma referência, saibam que vocês foram importantíssimos para que esse trabalho chegasse a um bom e possível fim.

Agradeço aos professores e professoras que aceitaram compor a banca.

E agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, assim como pelo prolongamento de dois meses por conta da pandemia de COVID-19.

“que a metáfora seja atendida como alusão à metáfora
da metáfora
como cada coisa é metáfora de cada coisa —
e o sistema dos símbolos se represente como o símbolo
possível de um sistema
de símbolos do símbolo que é o mundo —
o mundo apenas como a nossa paixão posta diante de si —
a paixão da paixão —
nenhuma frase é dona de si mesma —”
Herberto Helder – *Etc.* (1974)

RESUMO

A SUTIL INSTABILIDADE DAS METÁFORAS: *AGAINST THE DAY*, DE THOMAS PYNCHON, E A METAFOROLOGIA DA LUZ E DA ESCURIDÃO

Felipe de Medeiros Pacheco

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Villas Bôas

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

A presente tese empreende uma leitura material e metaforológica do sexto romance de Thomas Pynchon, *Against the Day* (2006). Ela é dividida em três capítulos: no primeiro, apresentamos ao leitor uma análise da materialidade da primeira edição de *Against the Day*, a partir da qual lançamos nossa hipótese de leitura do romance acerca da metáfora da luz e da escuridão. No segundo capítulo, reconstruímos os argumentos de três textos críticos que consideramos exemplares por incorporarem e avançarem grandes temas e questões da história da crítica pynchoniana em *Against the Day*. Após apresentar o modo como o romance se presentifica materialmente para o leitor e como ele foi lido pelos críticos, procedemos, no terceiro capítulo, à análise metaforológica da luz e da escuridão em *Against the Day*, entendendo essa metáfora como um dos elementos constitutivos do modo como *Against the Day* se afirma um romance.

Palavras-chave: Thomas Pynchon; *Against the Day*; Metaforologia; Teoria do Romance; Narratologia.

Rio de Janeiro

2023

ABSTRACT

THE SUBTLE INSTABILITY OF METAPHORS: THOMAS PYNCHON'S *AGAINST THE DAY* AND THE METAPHOROLOGY OF LIGHT AND DARKNESS

Felipe de Medeiros Pacheco

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Villas Bôas

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

This thesis intends to read materialistically and metaphorologically Thomas Pynchon's sixth novel, *Against the Day* (2006). The thesis is divided into three chapters: the first one presents to the reader an analysis of the materiality of the first edition of *Against the Day* from which we begin the development of our reading hypothesis of the novel based on the metaphor of light and darkness. The second chapter reconstructs the arguments of three critical texts that we consider exemplar for incorporating and advancing grand themes and questions in the history of pynchonian criticism of *Against the Day*. After presenting how the novel presentifies itself materialistically to the reader and how it was read by its critics, we proceed in the third chapter to the metaphorological analysis of light and darkness in *Against the Day*, comprehending this metaphor as one of the constitutive elements that prompt *Against the Day* to affirm itself as a novel.

Key-words: Thomas Pynchon; *Against the Day*; Metaphorology; Theory of the Novel; Narratology.

Rio de Janeiro
2023

Lista de ilustrações

Imagem 1 – capa da primeira edição de *Against the Day* (p. 19)

Imagem 2 – capa da segunda edição norteamericana de *Against the Day* (p. 19)

Imagem 3 – capa da segunda edição inglesa de *Against the Day* (p. 19)

Imagem 4 – Sobrecapa da primeira edição de *Against the Day* (p. 24)

Imagem 5 – Orelha direita da primeira edição de *Against the Day* (p. 25)

Imagem 6 – Orelha esquerda da primeira edição de *Against the Day* (p. 25)

Imagem 7 – Primeira página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 40)

Imagem 8 – Segunda página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 40)

Imagem 9 – Terceira página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 40)

Imagem 10 – Quarta página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 40)

Imagem 11 – Quinta página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 40)

Imagem 12 – Sexta página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 40)

Imagem 13 – Sétima página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 41)

Imagem 14 – Oitava página prefacial da primeira edição de *Against the Day* (p. 41)

Imagem 15 – Primeira página da narrativa da primeira edição de *Against the Day* (p. 113)

Sumário

Introdução.....10
1. As tensões da materialidade.....17
1.1 As três capas.....17
1.2 Identificando a matéria.....25
1.3 As tensões das palavras.....30
1.4 Os continentes do imagético.....51
1.5 O cesto e o conceito de realidade.....54
1.6 Entre palavras e formas.....61
CAPÍTULO 2 – COMO LEMOS.....64
2.1 A crítica pynchoniana em perspectiva.....64
2.2 Lendo os três textos críticos.....69
2.2.1 A dificuldade pynchoniana.....69
2.2.2 O estilo de Pynchon.....80
2.2.3 As narrativas globais de Pynchon.....88
2.3 O detalhe escuro-luminoso.....94
3. A METÁFORA DA LUZ E DA ESCURIDÃO.....102
3.1 Introdução.....102
3.1.1 A metaforologia.....108
3.1.2 As duas fontes da narrativa.....115
3.2 Miles Blundell e três manifestações da metáfora.....117
3.2.1 Primeiro trecho: o projeto do espírito.....121
3.2.2 Segundo trecho: a luz sombria de Tunguska.....140
3.2.3 Terceiro trecho: a luz elétrica.....155
3.3 Um ponto sobre os três trechos.....164
Conclusão.....167
Bibliografia.....174

Introdução

Um livro físico se define, basicamente, por uma série de elementos que integra a nossa experiência comum de leitura. Por exemplo, é evidente que todo livro do século XXI tem capa. Não ter implicaria uma quebra de expectativas que tiraria o leitor de seu lugar habitual. É igualmente certo que todo livro tem tipografia, i.e., um desenho específico de representação dos caracteres numa folha, geralmente branca ou pólen. Tratando-se de um livro de ficção, seria caso raro, senão inédito, que não tivesse nenhuma figura de retórica, como metáfora ou perífrase. Esses poucos recursos editoriais e linguísticos fazem parte de um mundo comum do leitor hodierno. Não por ser puramente uma escolha desse leitor, mas também de grandes empresas que confeccionam os livros, apinhadas de pessoas trabalhando em cada detalhe do que virá a ser um livro comercializável, exportado, traduzido, criticado e, se tudo der certo, reimpresso, revisado e expandido.

Por se tratar de algo extremamente óbvio, pensamos que a análise crítica dos elementos materiais que constituem um livro ainda não se disseminou de modo satisfatório quando se quer analisar uma narrativa, por mais que, como veremos no primeiro capítulo, já haja todo um campo de estudos do livro há muito sendo elaborado.[1] De um jeito ou de outro, compreendemos que esses elementos materiais cumprem propósitos articulados previamente pela equipe editorial, com ou sem a

[1] *Bibliography and sociology of texts*, de D. F. McKenzie (2002), será um ponto de partida fundamental de nossa análise. No entanto, não podemos deixar de mencionar outros trabalhos, como os de Chartier (2012, 2014), Genette (2009), Andersen (2013, 2019), Hayles (2002), Baines (2005), que oferece história e análise das capas da editora Penguin (o que será importante para a tese). Vale notar que existem escritores cuja relação com a materialidade não pôde passar batida, especialmente por se tratar de casos notórios em que o autor, por assim dizer, é "exigente demais" com o livro, como W. G. Sebald, cuja capa de *Austerlitz*, p.ex., deve invariavelmente apresentar uma criança, além de diversas fotos em momentos específicos da narrativa (q.v. Crownshaw [2004] e Wilson [2013]). Outro autor famoso por unir de modo pungente texto escrito e imagético é William Blake (cf. a alentada tese de doutorado de Tavares [2012] que discute desde a tripla formação de Blake como escritor, pintor e gravurista até a técnica de impressão iluminada e sua relação com os poemas). Para uma visão geral do estado atual dos estudos do livro e uma bibliografia extensa dos trabalhos mais recentes e relevantes, q.v. Noorda e Marsden (2019).
Vale ressaltar uma distinção: leitura material implica um livro físico, composto, de modo geral, de capas, folhas e tinta; leitura digital, por sua vez, é a análise de livros em formato digital (permite, p.ex., mudança de tipografia; não há páginas numeradas, mas posições; não se utiliza de tinta, mas de energia elétrica etc.) que mobiliza um arcabouço teórico semelhante ao da leitura material, com o qual dialoga de um modo específico. Nossa análise será estritamente material, mas é digno de nota que é de grande importância entender como a mudança do meio influencia e medeia a relação do leitor com a obra. Mais interessante ainda é notar que Thomas Pynchon demorou para permitir que suas obras fossem comercializadas digitalmente. Apenas em 2012! Seria preciso uma pesquisa que mapeasse de modo mais sistemático do que fizemos aqui, no primeiro capítulo, e levantasse hipóteses quanto aos motivos dessa hesitação.

participação do autor. Em outras palavras, são elementos expressivos que medeiam a relação do leitor com a narrativa. Por dimensão material, entendemos esse conjunto de elementos componenciais do livro enquanto um objeto físico no mundo. Que um livro seja materialmente confeccionado a partir de uma série de premissas a conferir valor expressivo à sua forma é algo que parte da crítica literária, e veremos, no segundo capítulo, que a pynchoniana não é exceção, dificilmente considera relevante, seja por desvalorizar essa dimensão material, seja por ignorar que ela seja dotada de sentido.

Nossa análise metaforológica do romance *Against the Day* (*AtD*), de Thomas Pynchon, lançado em 2006 pela editora Penguin, se inicia com uma reconstrução detida do conjunto de elementos materiais da capa da primeira edição. Embora haja, como analisaremos brevemente, duas outras edições com capas diferentes, publicadas um ano depois nos EUA e na Inglaterra, não nos debruçaremos sobre elas, a princípio por ser um trabalho que ultrapassa os limites da presente tese. Trata-se certamente de uma análise pertinente e que pretendemos fazer no futuro. Esperamos que fique clara em nosso trabalho com a capa da primeira edição de *AtD* a maneira como sua análise nos propiciará uma interpretação nova na crítica desse romance, através de um material que apenas aparentemente se mostra tão escasso. Trata-se do jogo entre o visível e o invisível, o opaco e o transparente, a luz e a escuridão, que se realizará de diversas maneiras ao longo da narrativa romanesca, mas que já está encenado de modo sutil e patente na capa da primeira edição. Também esse paradoxo faz parte do jogo a que essa capa nos convida a participar e que estará igualmente presente na análise do terceiro capítulo, dedicado à narrativa de *AtD*.

O estudo dos elementos materiais da primeira edição pretende, portanto, cumprir um propósito duplo: intervir ativamente na crítica atual (seja a crítica literária de um modo geral, seja aquela dedicada à obra de Pynchon em particular), buscando apresentar algumas razões para que o cuidadoso e minucioso trabalho de ler e interpretar a materialidade do objeto-livro não mais seja desconsiderado. O segundo propósito diz respeito à organização da tese. Partimos do princípio de que *AtD* não está previamente dado para o nosso leitor, de modo que temos de construí-lo pormenorizadamente, a fim de apresentar como nós estamos lendo e entendendo o fato de esse livro ter uma determinada existência material e como ela atua na apreciação do romance. Ou seja, quisemos justificar nossa maneira de ler a materialidade de *AtD*, criando, assim, condições favoráveis para estabelecer um campo mais ou menos comum entre nós e

nossos interlocutores, explicitando por que estamos compreendendo *AtD* sob o ângulo da análise metaforológica e não outro (o que não nos impedirá de enunciar outras possibilidades que não exploraremos aqui).[2]

A partir dessa reconstrução, iniciamos a elaboração de uma hipótese de leitura: um dos pilares da arquitetônica de *AtD*, ou seja, da forma como o romance se constrói e se afirma um romance, é a dupla metafórica da luz e da escuridão. Visto que elaboramos essa hipótese a partir de uma leitura cerrada da materialidade do romance, quisemos explicitar, no segundo capítulo, como a crítica pynchoniana formulou outras hipóteses a partir da leitura desse mesmo objeto que reconstruímos materialmente. Embora fosse muito necessária uma historicização mais abrangente da crítica pynchoniana, uma que levasse em conta linhas conflitantes e paradoxais dentro de um mesmo período histórico, escolhemos tomar como ponto de partida o trabalho de Hanjo Berressem (2012, 2019), que dividiu a crítica pynchoniana em três grandes momentos, cada um dos quais com características específicas e rondando modos de leitura mais ou menos semelhantes entre si: (I) 1970-1980, quando a crítica intentava como que ordenar o caos dos romances de Pynchon, como é o caso do livro de Weisenburger (2006) e de Hite (1983); (II) 1980-1990, quando a crítica pós-estruturalista e desconstrucionista, especialmente de Jacques Derrida e Paul de Man, gira em torno desse caos de modo positivo, não mais querendo deslindá-lo, mas, sim, afirmar a falta de um sentido último, sendo o livro de McHoul e Wills (1990) representativo desse momento; e (III) 1990-atual, convivência de diversos modos de interpretação, com foco renovado na crítica histórica, política e na ecocrítica, como é o caso, respectivamente, do livro de Cowart (2011), Malpas e Taylor (2013) e Hinds (2005). Com a descrição dos principais traços de cada um desses momentos, oferecendo exemplos de obras de cada época, pomo-nos a reconstruir, então, no segundo capítulo, o argumento de três textos que trabalham especificamente sobre *AtD*, que remontam às características da história da crítica pynchoniana (sendo, por isso, exemplares do próprio trajeto histórico da crítica pynchoniana, de como essa história ressoa e é renovada ainda hoje na leitura dos romances mais recentes de Pynchon) e, por fim, que se proponham, de alguma forma, à análise cerrada de trechos do romance.

[2] Como ficará claro no terceiro capítulo, nosso estudo também se concentrará na análise de um campo semântico ou temático mobilizado pela metáfora da luz e da escuridão. Por isso, não se limitará às metáforas propriamente ditas, mas trabalhará a partir de trechos nos quais a metáfora parece criar um ambiente propício para uma metaforização intensa dos vocábulos desse campo semântico, mesmo quando não se tratem propriamente de metáforas.

Por mais que os três textos sejam completamente diferentes entre si, tanto metodologicamente quanto em seus objetivos e conclusões, todos se unem pelo fato de tratarem do mesmo objeto que analisamos no capítulo anterior. Esse longo exercício de apresentar em detalhes o argumento dos textos nos auxiliou na precisão e organização do modo como nós próprios queremos ler e analisar o romance de Pynchon. A conclusão geral a que chegamos é que, mesmo quando aponta esse problema, falta à crítica pynchoniana uma leitura mais atida às ferramentas oferecidas pela narratologia e pela retórica, que permitem localizar precisamente um trecho e apresentá-lo ao leitor, identificar quem fala, a quem se dirige, os diversos tipos de discurso, figuras de linguagem e assim por diante. Como veremos, recorrentes deslizes nesses aspectos acabam por fragilizar uma leitura que, de outro modo, ganharia em consistência. Por isso, repetimos ao longo da tese que nosso estudo analisará *AtD* a partir de seus próprios termos, sabendo identificá-los, contextualizá-los e traçar seu desenvolvimento, de modo a termos uma ideia mais clara do que o romance está falando e nos possibilitar ir além, criando relações e interpretações novas. Isso porque os equívocos de referência são muitas vezes causados por uma questão essencial à forma dos romances de Pynchon e que teremos a chance de analisar ao longo da tese, desde o primeiro capítulo: a questão de que seus romances são grandes, labirínticos, apresentam centenas de personagens, dezenas de linhas narrativas meticulosamente criados.[3]

A leitura material e a delimitação da crítica nos propiciarão a oportunidade de expor, aos poucos, a maneira como leremos a metáfora da luz e da escuridão. Trata-se de uma tentativa nossa de preencher o espaço vazio de estudos da metaforologia de Hans Blumenberg com os romances de Pynchon. Entendemos que a metaforologia é, antes de tudo, um método de leitura da história da filosofia através das figuras de retórica, articuladas pelos pensadores através do tempo. Um dos motivos de termos achado necessário devotar à metaforologia um espaço ao longo dos três capítulos deve-

[3] Trata-se de uma questão antiga da crítica pynchoniana. Quiçá, uma das primeiras, já presente no período incipiente da crítica, em 1970. Ela encontrou diversas expressões: romance enciclopédico (Mendelson, 1976; Herman e Ewijk, 2009), labiríntico (Seed, 1988), entrópico (Amancio, 2017), maneirista (Donoghue, 2014), anárquico (Benton, 2012; Malpas e Taylor, 2013), satírico da linha menipeia (Kharpetian, 1990), rizomático (Mattesich, 2002) etc. Sem falar, lógico, em "pós-moderno" (McHale, 1987; Hutcheon, 1988; Jameson, 1990), que vem encontrando pontos de resistência e crítica especialmente nos trabalhos de Pöhlmann (2010a; 2010b; q.v. os últimos parágrafos da conclusão da tese). O que é interessante notar aqui é que todos esses termos buscam uma solução, ainda que provisória, para o problema da forma dos romances de Pynchon, ou seja, a maneira como tais romances são construídos de modo a se afirmarem um romance. Nessa tese, nós pretendemos nos esquivar de aderir a essas alcunhas e buscamos oferecer ferramentas para uma compreensão abrangente dessa questão, que, no fundo, pertence à história do romance e sua teoria correspondente.

se ao seguinte: se na filosofia as figuras de retórica seriam uma espécie de problema inevitável, a literatura nunca teve esse mesmo problema. Portanto, como o conjunto de instrumentos oferecido por Blumenberg serviria à leitura minuciosa de um romance? Refletir sobre essa questão, que, de certo modo, atravessa os três capítulos, nos permitirá compreender melhor a relação entre metáfora e realidade histórica, ou antes, entre retórica e criação de mundos.

O que, no entanto, deve ficar claro de antemão é que a metaforologia apresenta questões que são pertinentes para a leitura de romances. Ela tenta lidar com um campo da filosofia que pensamos estar em profunda conexão com a literatura, qual seja: uma forma de lidar com perguntas aporéticas, que não encontram expressão no campo dos conceitos. Pois, através dos conceitos, procura-se atingir os ideais da clareza e da distinção, tal como enunciou Descartes em seu *Discurso do método*.[4] Blumenberg chama a atenção para o fato de que, embora não exista sistema filosófico que se fundamente nessas perguntas, também não existe um sistema que as tenha deixado de lado. Pois tratam-se de questões como: o que é o bem e o mal? o que é o certo e o errado? o que é a vida e a morte? como devemos agir? o que é o mundo? Tais questionamentos, entretanto, encontram expressões possíveis e provisórias no campo oferecido pelas figuras de retórica, especialmente a metáfora. Portanto, para Blumenberg, como veremos mais a fundo ao longo da tese, a metáfora se define em contraposição ao conceito, como um modo de expressão viável de respostas possíveis para questões irrespondíveis de maneira definitiva, mas completamente inescapáveis.

Visto que a literatura provavelmente nunca se furtou à utilização dos instrumentos retóricos, podemos afirmar que tais problemas também participam de seu horizonte e, por isso, o instrumental metodológico oferecido pela metaforologia pode ser utilizado de modo criativo e lúdico também na análise literária. O que será nosso ponto de tensão é *como* realizar a interpretação metaforológica de um romance. Assim, a presente tese também se propõe a intervir nos estudos do romance e da metaforologia, analisando a metáfora da luz e da escuridão como ponto essencial da arquitetônica romanesca de *AtD*.

[4] Trata-se do primeiro dos quatro preceitos que Descartes estabeleceu para si de modo a ter uma base de conhecimento sólida e segura, "o verdadeiro método para chegar ao conhecimento de todas as coisas das quais meu espírito fosse capaz" (DESCARTES, 2018, p. 80): "O primeiro [preceito] era o de jamais admitir como verdadeira alguma coisa que eu não conhecesse evidentemente como tal, isto é, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e de nada mais compreender em meus julgamentos senão aquilo que se apresentasse tão clara e distintamente ao meu espírito que eu não teria ocasião alguma de colocá-lo em dúvida" (p. 81).

É com essa perspectiva, construída ao longo dos dois capítulos anteriores e no início do terceiro capítulo, que analisamos a metaforologia da luz e da escuridão em uma das linhas narrativas de *AtD*, aquela concernente à história dos tripulantes do aeróstato *Inconvenience*, empregados de uma empresa multinacional, chamada *Chums of Chance*. Embora nosso objetivo original fosse analisar diversas linhas narrativas, a forma como cada uma explora a metáfora da luz e da escuridão, como se entrelaçam de diversas maneiras, enfim como essa metáfora opera como uma das bases sobre as quais se erige o romance de Pynchon, nós não tivemos tempo suficiente para isso. Então, para não sacrificar a leitura cerrada que viemos fazendo ao longo da tese, optamos por privilegiar apenas uma linha narrativa. Um dos pontos fortes, como poderemos mostrar, é que, a partir da análise meticulosa de três trechos da tripulação do *Inconvenience*, conseguimos, entre outras coisas, oferecer uma leitura consistente de como essa metáfora foi utilizada no romance, assim como relacionar de maneira interessante *AtD* com seu contexto histórico. Pois a questão da história não surgiu como um dado prévio, mas veio à tona a partir da análise. Algo semelhante acontece, como veremos, no primeiro capítulo, dedicado à materialidade.

No mais, esperamos que a presente tese possa abrir novos caminhos tanto na crítica pynchoniana quanto na crítica literária no geral, de modo a complexificar e problematizar questões concernentes à materialidade dos livros, análise literária, retórica e narratológica.

* * *

Gostaria de reafirmar nosso compromisso com a continuidade dessa pesquisa. Pois sua escrita foi realizada ao longo do ano de 2022, em Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro, onde em fevereiro ocorreu uma tragédia que deixou mais de duzentos mortos. Lembro como a chuva forte não parava. A energia caiu. Eu tinha acabado de passar pela qualificação e estava disposto a começar imediatamente a revisão e escrita do terceiro capítulo. Acreditava que a chuva não me afetaria tanto, que eu conseguiria escrever, mas os dias foram passando e nada. A paisagem de Petrópolis mudou, montanhas verdes agora estavam marrom; as ruas, destruídas e interditadas. Notei que estava tomado por uma inação, que durou até junho, para grande desespero meu. Não sei de onde tirei forças para escrever.

Gostaria aqui de reforçar meu agradecimento a Graziela Campana Drago, que tanto me ajudou a passar pela maior parte desse momento turbulento. Também agradeço

a minha orientadora, Luciana Villas Boas, que teve coragem de aceitar me orientar quando eu já estava na metade do doutorado. Demorou quase um ano até encontrarmos um modo interessante de ler e trabalhar o romance de Pynchon, totalizando, portanto, pouco menos de um ano e meio de escrita da tese sob parâmetros completamente diferentes para mim, que já havia escrito mais de sessenta páginas da pesquisa inicial. Espero que os caminhos inexplorados aqui ofereçam vias possíveis para novas pesquisas.

1. As tensões da materialidade

"A percepção do que não existe é a mais difícil"
Hans Blumenberg[5]

1.1 As três capas

Ao entrarmos num sebo, nossos olhos são inundados pela profusão de estantes de livros, em certas ocasiões mesmo de outras mídias, como CDs, DVDs, vinis, quadros, seja para venda, seja para decoração. Na maioria das vezes, não vemos capas, mas lombadas; exceto quando o vendedor almeja dar destaque a algum livro. Portanto, destaquemos nós próprios um livro – uma vez que, na segunda década do século XXI, não o encontraremos em outro lugar – e busquemos focar nossos olhos em seus detalhes. Imaginemos, além disso, que o sebista deseje, insistentemente, que compremos o livro. Mas o que o livreiro poderia enfatizar sem nem mesmo abrir o livro? Afinal, o livro é constituído de uma materialidade mediadora do encontro do leitor com a obra, embora essa relação nem sempre seja considerada nos estudos literários. Como seria possível a mediação de algum sentido possível a partir da forma como esse determinado livro está colocado no mundo?

Ao perguntarmos um pouco mais acerca do livro, o livreiro nos diz para esperar um minuto. Sobe as escadas e traz dois livros, dizendo que há outras duas edições que chegaram há pouco tempo, mas decidira deixar apenas um deles à mostra, visto que são grandes e ocupariam muito espaço. Estamos diante de três livros agora. É interessante notar a discrepância entre cada uma das encarnações, por assim dizer, de um mesmo livro. Afinal, não seria o mesmo conteúdo que encontraríamos ao atravessarmos esse envoltório? Mas por que, então, houve a necessidade de mudar tanto sua apresentação para os leitores? Diante dessas inquietações, é possível dizer que estamos diante de um mesmo livro, por mais que o título e o nome do autor sejam os mesmos? Seriam esses elementos inócuos àquilo que geralmente se considera o livro, que pode possuir diferentes formas de registro, implicando, em alguma medida, em interpretações distintas? Se são inócuos, por que tão discrepantes? Se, por outro lado, há efeitos

[5] "*Die Wahrnehmung dessen, was es nicht gibt, ist die schwerste.*", Blumenberg (1971, p. 199), no caso, se refere à novidade de G. C. Lichtenberg ao trazer, para o complexo metafórico do livro da natureza, as metáforas da sintaxe e morfologia.

diversos em cada uma dessas edições, o que eles estão expressando? Antes mesmo de fazer tais perguntas, seria preciso problematizar a importância mesma dessas perguntas?

Tais questionamentos ainda não foram feitos pela crítica pynchoniana, deixando-nos numa terra inóspita, que, até o momento, parece ter sido qualificada de pouco importante. Mas por quê? Provavelmente, porque foram passados muito rapidamente os olhos nesses elementos, que, no entanto, são continuamente tocados pelas mãos. Seria simples e improfícuo tal exercício de análise atenta e cuidadosa das capas, da lombada, da tipografia, da ficha catalográfica, do índice, da epígrafe e da disposição de cada um dos elementos no espaço do papel? Caso nos fiássemos na crítica pynchoniana, certamente diríamos que é simples, se comparado ao que encontraremos depois, na letra do autor.[6]

No entanto, tal atitude revelaria descaso com uma acepção óbvia: nenhum livro vem ao mundo fora de uma forma. Nenhum livro está colocado diante de nós apenas a partir de suas narrativas. Há papel, cartolina, tecido, tinta, tipografia, nome de autor, nome do livro, muitas vezes o gênero (romance, conto, novela, teatro, crônica etc.), nome ou símbolo da editora ou de um selo dela, e assim por diante, a depender do livro que temos diante de nós. Mas, poderiam nos perguntar, e daí? Que isso tudo exista, não implica que sejam importantes, nem mesmo que mereçam análise. Eles estão aí apenas para serem diferenciados de outros livros. Agora que, por diferenciação, sabemos que queremos esse livro e não outro, podemos abri-lo e seguir em frente para o que realmente importa, o conteúdo do livro. Tudo o mais é só trabalho de editora e outros artistas que não têm importância alguma para os leitores deste autor.

Entretanto, responderíamos, e se alterássemos levemente o ângulo dessa perspectiva e tentássemos perceber como esses elementos que compõem a materialidade desses objetos-livros podem dar acesso às instituições responsáveis pela publicação, ou seja, ao conjunto de pessoas com fins específicos visando a realização de determinados interesses, que atuam na produção e promoção desse objeto, englobando também o próprio autor. Portanto, um livro e seu autor ou autora nunca estão, pois não podem

[6] Há apenas quatro artigos que lidam com a materialidade dos romances de Pynchon: John K. Young, "Pynchon in Popular Magazines", *Critique*, 44.4 (2003), que se propõe a pesquisar significado de a primeira aparição de um conto de juventude, "The Secret Integration", ter acontecido na revista *The Saturday Evening Post* e seu segundo livro, *The Crying of Lot 49*, ter sido serializado nas revistas *Esquire* e *Cavalier*; Tore Rye Andersen, "Distorted Transmissions: Towards a Material Reading of Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*", *Orbis Litterarum*, 68.2 (2013); *id.*, "Cherchez la Femme: The Coercive Paratexts of Thomas Pynchon's *V.*", in: Paolo Simonetti; Umberto Rossi (eds.), *Dream Tonight of Peacock Tails: Essays on the Fiftieth Anniversary of Thomas Pynchon's* V. Cambridge: Cambridge Scholars, 2015, pp. 31-51; e *id.*, "Material Readings", in: Inger H. Dalsgaard (org.), *Thomas Pynchon in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 315-22.

estar, totalmente alheios a esse agenciamento. A criação da forma material não está desprovida de expressão de um sentido, criado por diversos agentes que trabalham em prol de uma forma específica de apresentar um livro para o mundo, muito embora esse mesmo sentido, frequentemente, extrapole as intenções destes. Além disso, é preciso notar que, a rigor, eximir-se da análise do livro como um objeto dotado de materialidade expressiva implica num alinhamento à certa conceitualização de texto, pertencente à determinada tradição hermenêutica, que tem sua origem na crença de que o texto bíblico é sagrado e, assim, estável, independentemente da forma que tome. Ainda que, com o passar do tempo, a hermenêutica tenha passado por diversas reavaliações que a secularizaram, ela não se destituiu inteiramente da crença na estabilidade e univocidade da palavra.[7]

A questão se torna ainda mais premente se levarmos em conta que há dados na crítica pynchoniana que apontam para o interesse ativo do autor nesses elementos. Já em 1973, quando do lançamento de seu terceiro livro, *Gravity's Rainbow*, Pynchon, numa carta ao resenhista Bruce Allen, se mostra extremamente insatisfeito com o lançamento desse romance em duas edições, uma em capa dura, por 15 dólares, e outra em brochura, por 4,95 dólares, dizendo que a editora não dá a mínima para seus sentimentos do que o livro deveria ser e que o ideal seria os escritores disporem de um meio próprio de publicação e distribuição. Importante notar aqui a preocupação de Pynchon com o público leitor que ele gostaria de ter atingido, assim como sua repulsa ao modo como a indústria editorial se torna uma espécie de ser inatingível, um "*They*" que praticamente aliena editora e escritor, colocando este numa posição subalterna:

> *You probably know better than me how much superstition rules the publishing business. I try to stay out of it as much as I can, because nobody at Viking pays any attention to me–* my *feeling was that the whole fucking* thing *ought to be paperback. The idea was to get it to people who can't afford $15. But They had their own ideas. [...] But till writers get their* own *publishing and distributing operation together, this 19th-century dispensation wherein the Man gets to make off with 85-95% of the writer's earnings will go on prevailing, and all the talk is sort of academic.*[8]

Outro episódio, em que se nota o interesse de Pynchon pela forma material, se encontra no quinto romance de Pynchon, *Mason & Dixon*, lançado em 1997. Na capa,

---

[7] Q.v. Elena Esposito, "*Observing Interpretation: A Sociological View of Hermeneutics*", in: *MLN*, vol. 111, nº 3, 1996, pp. 593-616. Especialmente, pp. 605-9: "*The whole problem of interpretation* [*according to Gadamer's approach of Hermeneutics*] *is then meaningful only if one can presuppose that the text it addresses has a univocal sense around which the multiplicity of interpretations is organized* […] *the text remains nevertheless singular*".

[8] Ênfase do autor. A carta na íntegra se encontra no seguinte link: https://thomaspynchon.com/thomas-pynchon-1973-letter-to-bruce-allen-and-the-marketing-of-gravitys-rainbow/ [Acessado em 06/07/2021, às 11:50].

há um "e comercial" (em inglês, *ampersand*) bem grande e peculiar, conseguido após muito esforço conjunto da designer Raquel Jaramillo com Pynchon. Este não se satisfizera com nenhuma solução dela, até encontrar o "e" num documento antigo, que foi, então, escaneado e editado por Jaramillo.[9] Em 1962, numa carta a Faith Sale, amigo de Pynchon que cuidava, na época, da edição de seu primeiro romance, *V.*, de 1963, o escritor parece grunhir de desespero com a capa que havia recebido: "*Ahhrrgghh. I was afraid something like that had happened with the jacket. Next time (if there is a next time) I will (D.V.) design my own*".[10]

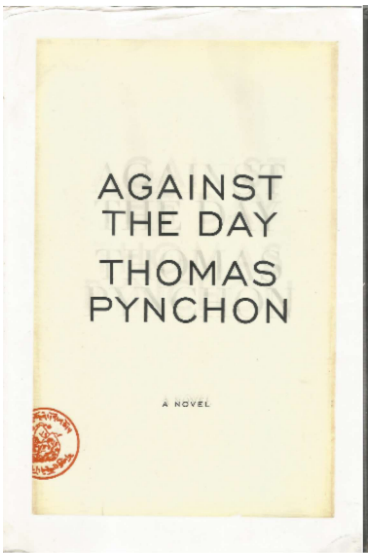
Portanto, desde o início de sua carreira, Pynchon não quis deixar a forma material de seus livros passar sem sua participação, e quando não foi possível reclamou bastante. Se, na década de 1960, ainda não tinha condições de exigir o direito a acompanhar e decidir sobre o processo de publicação, talvez por ser estreante, trinta anos depois, quando já era um autor internacionalmente consagrado, tal situação estava bastante mudada. Agora, podemos inferir que ele goza de mais liberdade para intervir no processo de materialização de seus livros. Levando isso em consideração, perguntamo-nos o que exatamente esses elementos materiais podem nos oferecer na via de uma interpretação de *Against the Day* (*AtD*). Afinal, se estamos diante de um material que teve intervenção de Pynchon, até que ponto, ao olharmos tal capa, já não estamos nos iniciando na leitura do próprio romance? Qual o limite entre os elementos materiais e a história? Caso esse limite exista, como estaria efetivamente apresentado? São perguntas que estarão, a todo momento, na base da análise que segue. Essas observações e questões preliminares devem fornecer justificativa suficiente para a empreitada a que queremos nos lançar aqui: analisar os elementos da capa e as páginas prefaciais de um romance. Ou seja, analisar a materialidade de *AtD*, entendida como todos os elementos que promovem a vida material do livro. Entretanto, ainda é preciso fazer uma ressalva. Como vimos, o livreiro nos ofereceu três edições bastante diferentes entre si. Teremos, assim, de apresentar e analisar cada uma delas, para que possamos fundamentar com exatidão a escolha que faremos, qual seja, a de estudar mais a fundo a capa da primeira edição. Analisaremos (na ordem a que somos apresentados ao abrir o

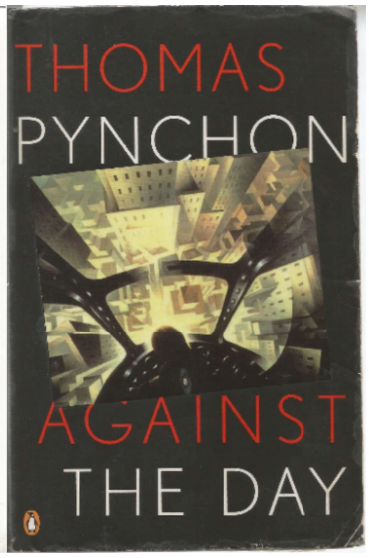
[9] Tais informações foram conseguidas por um usuário denominado Neddie, ao entrar em contato com Jaramillo por telefone. A história pode ser conferida aqui: http://chumpsofchoice.blogspot.com/2006/12/tib etan-ampersands.html [Acessado em 06/07/2021, às 12:50]. A capa da primeira edição de *Mason & Dixon* pode ser conferida aqui: https://thomaspynchon.com/pynchon-cover-art/mason-dixon/.

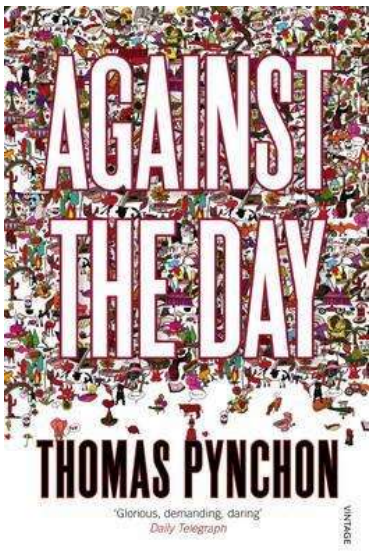
[10] Mais informações sobre a primeira edição de *V.*: https://thomaspynchon.com/ismar-david-graphic-artist-and-cover-illustrator-of-pynchons-v/ [Acessado em 06/07/2021, às 13:55]. "*D.V.*" seria "*Deo volente*", "querendo Deus".

livro) elementos que se encontram nas capas (da primeira até a quarta), como tipografia, editora, selo, gênero e orelhas, e, adentrando no livro, a ficha catalográfica, índice, epígrafe e outro selo. Além disso, também analisaremos a própria maneira de esses elementos estarem dispostos na capa.

Sendo assim, olhemos as três capas que temos diante de nós, ordenadas cronologicamente:







(imagem 1) (imagem 2) (imagem 3)

Respectivamente, sobrecapa da primeira edição em capa dura (2006), capa da edição em capa mole (2007a), ambas estadunidenses, e da edição inglesa (2007b). (Fonte: imagem 1 e 2, acervo do autor e, imagem 3, thomaspynchon.com)[11]

A primeira impressão é a de uma espécie de gradação. Se olhada rapidamente, a imagem 1 não nos oferece praticamente nada. Há apenas, centralizados, o nome do livro e do autor com o mesmo tamanho de fonte e separados por um pequeno espaço; "*a novel*" em fonte bem menor; e, no canto inferior esquerdo, uma espécie de selo ou carimbo estrangeiro cortado. Todos se encontram dentro de um retângulo bege, como que enquadrados pela cor branca. Qual o efeito da capa? Afinal, os seus elementos parecem mais ocultar do que revelar algum sentido. Não saberíamos nem mesmo dizer por qual editora o livro foi lançado. Tratar-se-ia, simplesmente, de uma sobrecapa para um livro grande, cujo selo ou carimbo poderia causar certo estranhamento, por ser o único elemento em alto-relevo da capa. Afinal, por que o carimbo foi visualmente destacado? O que parece querer de nós? Não sabemos, nem mesmo temos como saber. Além disso, com o livro um pouco mais perto, outra coisa se sobressai: todas as

[11] De acordo com a Amazon, a primeira foi lançada em 21/11/2006; a segunda em 31/10/2007; e a terceira em 01/11/2007. Também parece estar de acordo com a ordem cronológica do site que reúne todas as capas de *AtD*, mesmo das provas não corrigidas: https://thomaspynchon.com/pynchon-cover-art/against-the-day/ [Acessado em 21/04/2021 às 19:40]

palavras estão projetadas duas, três vezes para cima, como sombras que tivessem sombras, talvez imaginássemos. Por quê? Também não sabemos; e, aparentemente, nada surgirá em nosso socorro.

A imagem 2 contrasta imediatamente com a 1 pela presença forte da cor preta, envelopando tudo. “Thomas” e “Against” estão como que unidos pelo vermelho, enquanto “Pynchon” e “The Day”, pelo branco. “Pynchon” e “Against”, por outro lado, podem ser vistos em conjunto por terem partes (“cho” e “aga”) sob um quadro, provavelmente uma pintura. Esta encontra-se enviesada no meio da capa. A sensação que parece oferecer é a de estarmos junto do piloto em queda livre, em direção ao que parece ser uma metrópole, por conta do número de prédios altos no entorno. Seria uma antecipação do que encontraremos em alguma passagem do livro? E no centro de tudo, uma luz amarela, revelando-nos a silhueta da cabeça de quem pilota. Exatamente acima dela, um pouco antes ou depois do centro da viga da aeronave, há um pedaço cortado, trespassado pela cidade, ao mesmo tempo em que, ao redor dele, vemos alguns prédios, como se, de repente, o sólido se tornasse translúcido. A opacidade como que se quebra e a solidez se rompe. Nos dois extremos superiores da nave, o mesmo parece acontecer. Talvez se trate de um vidro escurecido, mas não temos como saber, porque não há simetria entre as duas metades. Vemos, pequeno, bem no canto inferior esquerdo da capa, não mais algo misterioso, mas uma certeza: o logo da editora Penguin. Mas que esteja tão diminuto apontaria, quiçá, para o fato de que estamos diante de um autor consagrado, para o qual mesmo a Penguin daria mais espaço na capa, em vez de se promover. No entanto, diferente da capa anterior, o símbolo da editora está presente e isso já influenciaria um possível leitor na hora da compra e avaliação do texto que virá a conhecer.

Se vista nessa ordem, criada acima, em parte cronológica, em parte geográfica, a terceira imagem parece completamente antípoda à primeira, criando, logo, a ideia de que a segunda está numa espécie de meio termo, nem muito cheia, nem tão vazia. Agora, não só temos uma proliferação imensa de figuras, muitas das quais se repetem, como temos escrito, em fonte grande, o título da obra; bem menor, o nome do autor; e, ainda menor, um trecho de resenha publicada no jornal britânico *Daily Telegraph*. Estes quatro elementos suscitariam uma série de efeitos, o primeiro dos quais seria uma certa perda de orientação diante do emaranhado de figuras, desenhadas à maneira de um cartum, mais especificamente do jogo “Onde está Wally?”, de Martin Handford, sem que, no entanto, pareça haver algo específico a ser achado. Então, o efeito de sobriedade

e seriedade que as capas anteriores transpareciam é aqui remanejado em prol de certa leveza que a própria cor branca, como que o chão de todas essas personagens, parece reforçar junto à fonte delgada e de abertura pequena do título e do nome do autor. Não apenas as cores fortes e vibrantes das figuras, mas também seus contornos redondos sugeririam o elemento cartunesco. Ao mesmo tempo, somos jogados em meio a uma multidão de personagens e objetos díspares, que talvez tenham sido tirados do livro. Poderíamos apreender que o livro albergaria certa leveza que contesta cômica e inusitadamente tal peso. O título e o nome do autor se contrapõem na cor da fonte, aquele preto, este branco, mas ambos com uma borda vermelha, que se harmoniza com a cor da fonte do jornal logo abaixo, o qual, além de tudo, nos diria que tal texto estadunidense foi bem recebido internacionalmente. O trecho da resenha, "*Glorious, demanding, daring*", "Glorioso, exigente, insolente", dá a impressão de criar uma ponte entre o desenho vertiginoso da capa, apreendido e/ou perdido sinopticamente, e o peso das páginas que terão de ser encaradas pelo leitor. Tal como o desenho da capa é glorioso, exigente e insolente ao se mostrar tão brincalhão para o leitor, também podemos esperar que o conteúdo do livro seja assim. Parece haver ou tenta-se criar, com tais adjetivos, uma espécie de identidade entre a capa e o que encontraremos no livro, tal como na imagem 2. A fonte da resenha se assemelha, pela singeleza, com a da editora, no canto inferior direito, "Vintage", que fora, em 1975, comprada pela Penguin Books e que lançou, em 1973, um dos mais famosos romances de Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*. Vale notar que essa edição é parte de uma série de sete livros escritos por Pynchon, cujas capas foram todas desenhadas pelo artista Yuko Kondo, cuja única diretriz foi pegar palavras aleatórias do livro e desenhá-las.[12]

É provável, todavia, que os criadores da capa 2 não tivessem como saber da outra feita na Inglaterra, lançada que foi apenas um dia depois. Por serem tão diferentes e de selos distintos, podemos imaginar que foram desenhadas independentemente, abordando o texto sob perspectivas próprias. Mas, ao colocarmos as três capas alinhadas cronologicamente, não podemos nos furtar a enxergar três maneiras muito distintas entre si de compreender *AtD*. Ou três maneiras segundo as quais se quis que fosse entendido. Se levarmos em conta as duas manifestações após o lançamento, ou seja, as imagens 2 e 3, podemos notar características e expedientes semelhantes de apreensão e apresentação ao público do que seria tal texto. Primeiro, a presença de pintura e desenho

[12] Q.v.: http://www.yukokondo.com/works/thomas-phynchon-bookcover [Acessado em 06/07/2021, às 16:20]

que direcionam nossa disposição para com o livro. Notamos que a segunda imagem apresenta uma ideia de peso tanto com os prédios de uma cidade grande, quanto do material do avião, ainda que este seja trespassado pela velocidade da aeronave, assim como pela aparente imobilidade dos prédios. Na terceira imagem, tal densidade se encontra numa multiplicidade de figuras comicamente desenhadas e espalhadas nos três quartos superiores da capa, bruscamente sobrepostos pelo título do livro. Segunda semelhança, ambas rapidamente identificam a editora. Isto permite ao leitor criar juízos de valor e expectativas quanto ao texto. Afinal, basta pensar que dificilmente leríamos um texto teórico publicado pela Cambridge University Press ou pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais com o mesmo humor que folhearíamos o de uma editora independente que não contasse com um comitê científico renomado. Assim, abre-se um horizonte a partir do nome Penguin Group. Ser publicado por esta editora instila no leitor a expectativa de alta qualidade na preparação dos materiais e do conteúdo. Implica que houve um crivo, financeiro, acadêmico, institucional, mesmo afetivo, pelo qual tal autor conseguiu passar para chegar a várias livrarias e sites de vendas, além de, como vemos apenas na terceira imagem, receber resenhas de jornais internacionais.

E ainda assim, por mais rica que seja a análise dessas duas capas, por que há tanto contraste com a capa da primeira edição? Afinal, se postulamos uma expectativa criada pelo nome da editora nas imagens 2 e 3, podemos, da mesma maneira, dizer que tal expectativa encontra-se abalada na primeira imagem. A mesma pergunta poderia ser feita sobre as capas das traduções, entre as quais apenas a primeira edição alemã, catalã, sueca e (com modificações na cor) italiana mantiveram o desenho da primeira edição, mas isso não poderá nos concernir no presente estudo. Eis por que, como dito, teremos de nos focar na capa de 2006. Enquanto as de 2007 nos oferecem uma gama quase ecfrástica de elementos que, com certeza, fazem parte de alguns momentos do livro, enquanto elas nos instigam imediatamente a criar sentidos, relações (do tipo "Essa passagem está na capa!") e conclusões acerca do que tal texto é ou pode vir a ser, a primeira capa com a qual *AtD* veio ao mundo não oferecia nada disso. Mas, então, o que ela nos oferece? Para quais possíveis sentidos nos levará cada um de seus elementos, aparentemente simples e quase tendendo ao invisível (lembremo-nos de que a editora não está na capa!)?

Enquanto as capas das imagens 2 e 3 nos instigam a construir uma interpretação mais imediatamente e privilegiam certos aspectos, tais como velocidade e multidão, a

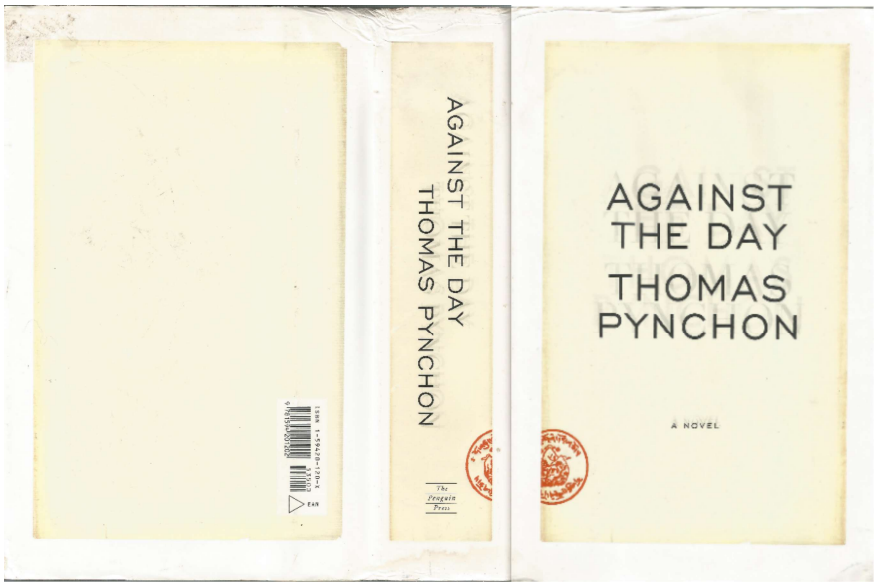
capa da primeira edição parece muito mais ocultar do que revelar um sentido. Poderíamos ir mais além e dizer que se trata de uma capa simples, tímida, que não parece ter o que oferecer além do título, o nome do autor e o gênero. Entretanto, isto de modo algum responde a questão da materialidade dessa edição, ainda mais se levarmos em conta a tendência de Pynchon em intervir na materialização de suas obras: por que *AtD* foi oferecido aos leitores justamente com esse projeto gráfico? Como esperamos evidenciar na análise a seguir, tal jogo de ocultamento e revelação, cuja existência mesma também deverá ser demonstrada por nós, se afina à maneira como desejamos analisar a obra, a partir da metáfora da luz e da escuridão. Além disso, também buscaremos argumentar que a capa da primeira edição, a partir desse jogo com as percepções do leitor, prepara, medeia e intervém na leitura de *AtD* de uma maneira que as outras não fazem. E isso justamente porque essa capa não se entrega tão facilmente aos olhos, não oferece respostas rápidas, nem mesmo parece ensejar perguntas: dessa aparente simplicidade, todavia, surgem perguntas que se aproximariam do irrespondível. Ou seja, se à primeira vista deixamos pairar certa dúvida acerca do motivo de analisarmos a primeira edição do romance, é forçoso dizer que a possível resposta para isso será ensaiada tão somente à medida que a análise estiver sendo feita. Como se verificará, tal modo de proceder também se repetirá na análise metaforológica de *AtD*, em 3.2.

1.2 Identificando a matéria

Como abordar essa capa? O que ver nela? Questões desse jaez permanecem um de seus mais sutis e contundentes efeitos de sentido. Esse exercício de descrever a materialidade do livro intenta experimentar, criativa e criticamente, com uma das assunções de McKenzie, em *Bibliography and the Sociology of texts* (2002, pp. 13, 17, 18, 22): investigar como a "forma produz sentido", "*form effects sense*", ou seja, como a constituição material é também parte constitutiva do sentido. A forma material de um livro, entendido também dentro de uma rede de agenciamentos que açambarca desde a editora e seus modos de difusão até a recepção de pessoas que empregam determinadas estratégias de leitura (solitária, comunitária, via internet etc.), tal forma transmite significados, tem função expressiva dentro desse mesmo agenciamento, de modo que atua, ao mesmo tempo, como objeto e agente, influenciado e influenciador, ou seja,

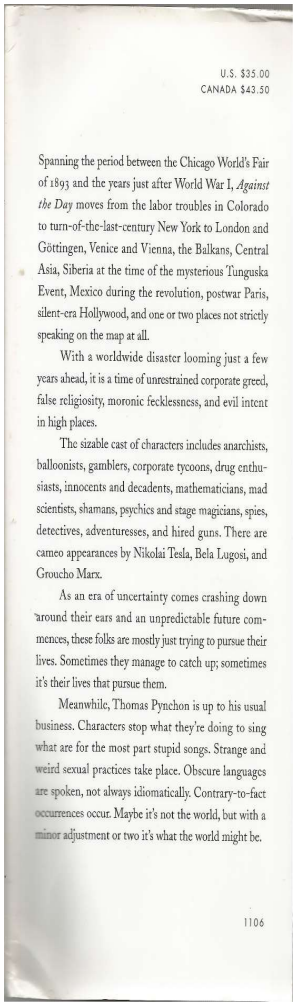
como uma matéria que é tanto moldada pela história e os anseios de seus agentes quanto criadora de novas formas de história (e estória) e anseios nesses agentes. Como diz McKenzie (2002, p. 4): "*For a book is never simply a remarkable object. Like every other technology it is invariably the product of human agency in complex and highly volatile contexts*", os quais, em última análise, testemunhariam "*a wealth of human experience*".[13]

Vejamos, assim, como essa riqueza da experiência humana se expressa na imagem completa da sobrecapa que envolve a primeira edição de *AtD*, inclusive as orelhas.



(Imagem 4)
Sobrecapa da primeira edição de *AtD*, lançada em 2006 (Fonte: acervo do autor)

[13] "Pois um livro nunca é, simplesmente, um admirável objeto. Como qualquer outra tecnologia, ele é, invariavelmente, o produto da atividade humana em contextos complexos e altamente voláteis [...] uma riqueza de experiência humana". Tradução nossa.



U.S. $35.00
CANADA $43.50

Spanning the period between the Chicago World's Fair of 1893 and the years just after World War I, *Against the Day* moves from the labor troubles in Colorado to turn-of-the-last-century New York to London and Göttingen, Venice and Vienna, the Balkans, Central Asia, Siberia at the time of the mysterious Tunguska Event, Mexico during the revolution, postwar Paris, silent-era Hollywood, and one or two places not strictly speaking on the map at all.

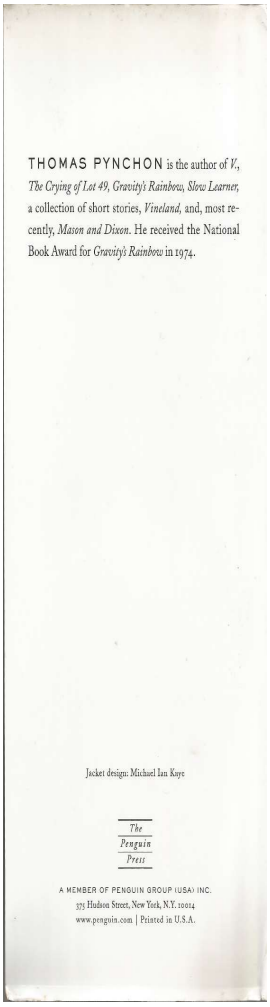
With a worldwide disaster looming just a few years ahead, it is a time of unrestrained corporate greed, false religiosity, moronic fecklessness, and evil intent in high places.

The sizable cast of characters includes anarchists, balloonists, gamblers, corporate tycoons, drug enthusiasts, innocents and decadents, mathematicians, mad scientists, shamans, psychics and stage magicians, spies, detectives, adventuresses, and hired guns. There are cameo appearances by Nikolai Tesla, Bela Lugosi, and Groucho Marx.

As an era of uncertainty comes crashing down around their ears and an unpredictable future commences, these folks are mostly just trying to pursue their lives. Sometimes they manage to catch up; sometimes it's their lives that pursue them.

Meanwhile, Thomas Pynchon is up to his usual business. Characters stop what they're doing to sing what are for the most part stupid songs. Strange and weird sexual practices take place. Obscure languages are spoken, not always idiomatically. Contrary-to-fact occurrences occur. Maybe it's not the world, but with a minor adjustment or two it's what the world might be.

1106



THOMAS PYNCHON is the author of *V.*, *The Crying of Lot 49*, *Gravity's Rainbow*, *Slow Learner*, a collection of short stories, *Vineland*, and, most recently, *Mason and Dixon*. He received the National Book Award for *Gravity's Rainbow* in 1974.

Jacket design: Michael Ian Kaye

The Penguin Press

A MEMBER OF PENGUIN GROUP (USA) INC.
375 Hudson Street, New York, N.Y. 10014
www.penguin.com | Printed in U.S.A.

(Imagem 5) (Imagem 6)

Orelhas direita e esquerda da sobrecapa da primeira edição de *AtD* (Fonte: acervo do autor)

Destacam-se na capa (ver imagem 4) cinco elementos tipográficos: nome do autor e título, "*a novel*", editora e código de barras. Todos eles fazem parte do que poderíamos denominar elementos convencionais. Por outro lado, como elementos incomuns, há as "sombras" tipográficas marcando autor, título e gênero, e a mancha do selo ou carimbo, três quartos do qual estão na primeira capa e o resto, na lombada, bem ao lado do selo da editora e entre ele e o nome do autor. Veremos, ao longo dessa análise, como os elementos convencionais e inconvencionais se afetam e influem em nossa maneira de ler *AtD*. E quanto aos elementos que poderíamos denominar imagéticos, por não guardarem relação com a linguagem verbal? Referimo-nos aos dois retângulos, bege e branco, o primeiro abrigando os elementos verbais e o código de barras, o segundo envolvendo o primeiro.

Na orelha direita (ver imagem 5), vem escrito o que poderíamos entender como uma espécie de sinopse, provavelmente do autor, já que não há identificação.[14] Na orelha esquerda (ver imagem 6), figura uma minibiografia literária, bem abaixo da qual há o nome do artista da sobrecapa, a editora e seus endereços.

Além de levarmos em consideração o fato de ser uma sobrecapa, ou seja, um pedaço de papel que cobre o livro e pode ser, a qualquer instante, retirado e/ou rasgado facilmente, expondo não mais que uma encadernação bicromática (marrom de cartolina em três quartos da capa e quarta capa e com cor verde-azulada perto da lombada), partiremos do conjunto de elementos estampados na sobrecapa como o solo da nossa análise.

Tentemos entender por que essa capa, tal como foi feita, levanta questões. Como já dissemos, ao contrário das capas posteriores (ver imagens 2 e 3), a capa da edição original apresenta uma sobriedade inédita, mesmo em vista das publicações anteriores e posteriores de Pynchon. Feita com cores pouco chamativas e sem brilho (branco, bege, rubro e preto), ela apresenta o nome do romance em primeiro lugar, depois o nome do autor e, então, o gênero. Dos nove romances de Pynchon lançados até hoje, apenas três (*The crying of lot 49*, de 1965, *Mason & Dixon*, de 1997, e *Inherent vice*, de 2009) colocam o nome do autor antes do título. Então, trata-se de certo padrão dentro da bibliografia deste autor que o nome de Pynchon venha em segundo lugar. Mas essa ordenação já poderia ser vista como uma quebra da ordem autor-livro-gênero, muito mais difundida tanto no ambiente lusófono quanto no anglófono. Além da mudança do padrão, é notável que essas três informações não estão colocadas direta e firmemente na capa, mas são repetidas duas vezes para trás, em direção ao papel bege. Quaisquer que sejam os possíveis efeitos desse expediente visual, é válido notar que eles não estão dados. Nada nessa capa se oferece rapidamente para explicar essa repetição. E precisamente isso deve figurar entre os efeitos iniciais da capa: o próprio fato de não sabermos como entendê-la, de ela não se entregar facilmente à nossa compreensão. Além disso, o uso de cores contidas reverte a tendência, cada vez mais presente em certo mercado editorial, de livros que chamam a nossa atenção, que se destacam dos

[14] Ainda que seja comum em editoras que o texto da orelha esteja a cargo de outrem, nunca li nenhum artigo que contradissesse que esse texto é de Thomas Pynchon. Por outro lado, nunca li também nenhum informe oficial da editora Penguin acerca do assunto. No que segue, fico com a possibilidade de que Pynchon é o autor, mas sempre tenhamos em mente que nada impede que não tenha sido ele quem escreveu. Na verdade, o próprio fato de vir sem identificação já é uma pista do que falaremos mais adiante acerca da função-autor, do modo como a autoria é produzida e encenada nos elementos materiais e nas páginas prefaciais. V. *infra* nota 27.

outros ao redor, pegando o leitor pelos olhos. Haveria, de novo, uma recusa a aderir a uma certa tendência dominante. Essa escolha da equipe da editora Penguin também faria parte de um questionamento dessa estratégia, reforçada pela ausência de qualquer texto verbal em sua quarta capa que pudesse guiar o leitor. Questionamento esse, portanto, que faz parte do próprio projeto de *AtD* ao se afirmar um romance.

O deslocamento do símbolo da editora de seu lugar convencional na primeira capa para a lombada e, por sua vez, a inclusão de um símbolo desconhecido a ocupar a capa e a lombada jogam com o leitor e suas expectativas. Se recorrermos a algum texto verbal, de maneira especial ao da orelha direita (ver imagem 5), nenhum esclarecimento surge para compreendermos o que está acontecendo nessa capa. Note-se que, ao não apresentar, ao final, o autor desse texto, não saímos, mas permanecemos dentro do espaço incógnito dessa capa, constituindo mais uma expectativa quebrada. Já na orelha esquerda (ver imagem 6), o autor, Thomas Pynchon, é apresentado sucintamente, sem quaisquer informações sobre onde nasceu, onde mora, qual faculdade fez, se tem outra ocupação etc.: somos apresentados apenas a um sujeito que escreveu seis livros anteriores e recebeu, na década de 1970, um prêmio literário. Nem sobre o prêmio há mais detalhes, como o fato de que Pynchon não só não compareceu, como enviou em seu lugar o comediante Irwin Corey, que nunca o lera, para fazer um discurso sem sentido, o que não impediu a audiência de gargalhar.[15]

Nota-se que uma primeira descrição da capa já levanta, insistentemente, a questão de como, antes de tudo, entendê-la na qualidade de capa, como um objeto que apresenta e envolve o texto do romance. Nas páginas que se seguem, queremos explorar como o conjunto de elementos que compõem a capa produz efeitos de sentido e oferece pontos de partida para a nossa hipótese de leitura do romance, qual seja, a pertinência de se ler *AtD* a partir da metaforologia da luz e da escuridão.

Comecemos, então, pela descrição e análise mais detidas dos elementos tipográficos listados acima, ignorando o código de barras, e depois passemos às imagens.

[15] O discurso pode ser ouvido na íntegra no documentário *Thomas Pynchon: A Journey Into the Mind of P.* (2002) no seguinte link: www.youtube.com/watch?v=2rnIaQlFs4c. O discurso aparece de 50:10 até 52:10.

1.3 As tensões das palavras

Um dos elementos que mais se destacam na primeira edição é a ausência da editora. Estivesse o livro numa estante, veríamos três dos cinco elementos verbais completamente, um quarto do selo ou carimbo e não veríamos a inscrição "*a novel*". O que, a princípio, parece apenas um detalhe de desenho pode nos fornecer pistas. Afinal, quando a capa está em destaque, a editora não aparece; quando a lombada está em destaque, o fato de ser "*a novel*" não está visível, mas apenas parte do selo ou carimbo. Além disso, no lugar normalmente destinado à editora (como pudemos ver numa das capas de 2007), encontra-se um dos únicos elementos em alto relevo, um que não é compreensível para o leitor desavisado. Ao substituir um elemento facilmente reconhecível em seu espaço na capa, como o nome "The Penguin Press", por um dificultoso, em língua e simbologia estrangeiras, começamos a perceber que esta sobrecapa está criando e nos convidando para algum tipo de jogo. A suspeita de que a capa sugere um jogo a partir do deslocamento ou omissão de elementos convencionais é confirmada pelo fato de o próprio selo estar dividido em dois lugares de destaque, precisamente onde esperaríamos encontrar o logo da editora. Nas capas de 2007 (ver imagens 2 e 3), o logo da editora aparece na capa, na lombada e na quarta capa, enquanto o selo ou carimbo aparece apenas depois do índice e da epígrafe. Estamos, assim, diante de uma capa e lombada que comportam algo de atípico e que, ainda por cima, está em alto relevo, como que querendo sair do livro, chamar a nossa atenção, colocar-se entre o mundo e o livro talvez, não só como uma espécie de mediador, mas algo que parece querer fazer parte do nosso mundo.

Dentro de tal selo ou carimbo, vemos inscrições em cima e embaixo, com montanhas, nuvens e árvores no meio. Entendemos que tais inscrições fazem parte de um idioma, embora não saibamos qual, e querem passar alguma mensagem, e não sabemos qual, mas talvez já esse entendimento pareça o suficiente para nos sentirmos, de alguma forma, ligados com as pessoas, possivelmente distantes, que conseguiriam lê-la, tão longe quanto parece ser a cadeia de montanhas, abrigada por um círculo de linha tão grossa quanto as palavras das inscrições, mas mais fina que a das montanhas. Também este círculo figurará entre os elementos imagéticos de que falaremos a seguir.

Por ora, pudemos notar que a posição ocupada na capa e na lombada por este selo ou carimbo quebra uma expectativa nossa, por contrapor-se ao que fomos habituados a perceber como o espaço dedicado à editora. E mais, o próprio fato de ser

uma divisão desigual (até imageticamente: na capa, duas montanhas; na lombada, só uma) deve significar alguma coisa, provavelmente ligada ao que está escrito ao redor. Esse idioma estrangeiro, unido à cena natural, parece nos aproximar, pela linguagem, de povos de outras localidades, possivelmente mesmo fora do Ocidente, revelando, também, nossa carência de entendimento.

Sem perder de vista o estranhamento que tal selo ou carimbo provoca, vale a pena considerar também a própria função de um símbolo como esse: a de autenticar, aprovar, estabelecer para um destinatário uma determinada ação; a de documentar e validar alguma transação. Como interpretar, tendo em vista a função usual de carimbos, o fato de ser um selo partido, dividido? Esta circunstância poderia anular seu poder autenticador? Mas a questão que parece se abrir para nós é o que exatamente está sendo aprovado de maneira bipartida, por assim dizer. Existe algum documento nessa capa, algum requerimento, contrato? O selo parece indicar isso, mas não somos dotados de dados suficientes para afirmar com certeza. O que parece possível de ser afirmado é que tal selo qualifica esse livro como um objeto transferível, uma mercadoria. É uma afirmação da importância da materialidade do livro, sobre o qual incide sentidos opacos para o leitor comum que os vê pela primeira vez. Uma vez que a posição na capa e a função de autenticação e materialização do livro como objeto são pontos que abrangem os demais elementos da sobrecapa, é preciso mantê-los em mente ao prosseguirmos a análise.

Como já notamos, o nome do título e do autor encontram-se como que em pé de igualdade, separados por um pequeno espaço vazio, mesmo tamanho de fonte e espaçamento. Ao contrário das capas de 2007 (ver imagens 2 e 3), podemos notar pelo "A, G, D" uma abertura acentuada e sem serifa, ao estilo da fonte Gotham, lançada em 2000 por Tobias Frere-Jones e Jesse Ragan. Tal fonte, como diz Frere-Jones,[16] foi feita como uma maneira de manter vivas certas partes da cidade de Nova York que poderiam ser facilmente esquecidas, como sinais escritos e raspados em casas e prédios abandonados. Uma possibilidade, então, poderia ser a de uma fonte que está perto temporalmente do leitor e do lançamento do livro, criando um efeito contrastante com o retângulo bege em que está inserido, que lembra um papel envelhecido. Isto parece

[16] Q.v. entrevista feita por Dmitri Siegel com Frere-Jones em: https://themorningnews.org/article/is-gotham-the-new-interstate [Acessado em 27/04/2021, às 19:00]

sugerir uma espécie simultaneidade de tempos heterogêneos; a criação de um espaço lúdico onde o tempo não é unívoco e nem imediatamente dado.[17]

A ideia de uma fonte nova sobre um papel antigo carimbado é ainda complexificada pelo fato de todas as letras (exceto as da editora) estarem projetadas duas vezes para trás, com fontes diferentes e, progressivamente, mais transparentes. Na primeira projeção, vemos a fonte Times New Roman, com serifa e abertura um pouco menor. Foi criada em 1931 por Stanley Morison e Victor Lardent por encomenda do jornal britânico *The Times*, que desejava afastar-se das fontes típicas do século XIX, que não tinham um desenho robusto e sólido o suficiente (como Caslon e algumas criadas pela fundidora de tipos Miller & Richard), cujas letras contrastassem mais entre si e permitissem uma leitura ágil. Assim, do final do século XX, voltamos para a sua terceira década; de uma fonte criada para dar vida a espaços abandonados, a primeira projeção nos leva à época de modernização dos jornais do pós-guerra, que começavam a utilizar o formato *broadsheet*,[18] para se adequar a um público leitor maior que queria ter mais acesso a informações.

A segunda projeção, a menos visível tanto por estar duas vezes sobreposta quanto por sua forte transparência, encontra-se em fonte Futura, lançada em 1927 pelo tipógrafo alemão Paul Renner, como contribuição à construção do *Neues Frankfurt*, um programa de alojamento a preço popular, completado em 1930. Ao contrário dos criadores da Times New Roman, Renner se interessava em criar uma fonte que não tentasse reviver práticas passadas, mas evocasse e expressasse o presente, através de formas geométricas bem definidas e as mais universais possíveis, bem à maneira dos artistas do movimento Bauhaus, do qual não fazia parte, mas com cujos princípios parecia concordar.[19]

Quais os possíveis efeitos dessa mistura de tipos do título, do autor e do gênero, que passam por uma espécie de projeção? Parece-nos que, de início, haveria duas direções, do mais opaco ao mais transparente e vice-versa. Na primeira, somos levados para dentro do livro, cujo final é a quarta capa, um retângulo vazio, onde nos deparamos

---

[17] Quiçá próximo do tempo paradoxal com que T. S. Eliot (1963) inicia seu livro *Four Quartets*, de 1943, a despeito de seu caráter religioso: "*Time present and time past* / *Are both perhaps present in time future,* / *And time future contained in time past.* / *If all time is eternally present* / *All time is unredeemable.*"

[18] Conhecido, no Brasil, como "formato *standard*". É variável em cada país, tendo a característica em comum de ser um papel grande, no qual cabem mais informações.

[19] Q.v. o artigo de Phyllis Margaret Handover (1958) "Grotesque Letters: a history of unseriffed type faces from 1816 to the presente day", s.p., especialmente as páginas 5-6 do arquivo. Disponível em: https://f.v1.n0.cdn.getcloudapp.com/items/0d3L3i22472D1k0a2G0L/Grotesque.pdf [Acessado em 28/04/2021, às 21:30]

apenas com o código de barras no canto inferior direito (a rigor, mais uma marca da materialidade e objetalidade deste romance, pois é uma mercadoria precificada e codificada num banco de dados internacional). Haveria uma progressão temporal do presente ao passado, segundo a qual somos levados a entender que o livro poderá começar até mesmo antes de 1927. Na segunda direção, partimos, paulatinamente, de um tempo ainda desconhecido, mas supostamente anterior a 1927, com o qual o livro se iniciará, e chegamos a três tempos específicos do século XX. Em ambos os casos, quanto mais distante no tempo, mais difícil se torna a própria visão, como se a capa nos forçasse a entender a dificuldade que é enxergar e ler o tempo passado. Esse jogo com os tipos e sua opacidade remeteria o leitor a uma maneira de compreender o próprio tempo, consoante a qual haveria uma relação entre dois campos: o da visibilidade (mais e menos opaco) e o da história (presente e passado). Quanto mais visível, mais perto de nós. Seguindo essa lógica, portanto, o selo, com seu alto relevo e opacidade encarnada, não estaria se apresentando a nós como o mais próximo e, ao mesmo tempo, o mais desconhecido? Ao mesmo tempo em que o selo nos remete à materialidade do livro, ao fato de ser um objeto comercial num mundo cada vez mais globalizado, onde produtos atravessam continentes em alta velocidade, ele também se apresenta como o que está mais longe de nossa compreensão.

Ao tratarmos de tais projeções dos tipos em ambos os sentidos lineares, não podemos deixar de considerar a própria sobreposição das tipografias, portadoras de características, ideias e anseios peculiares de seus tempos (2000, 1935 e 1927) e espaços (EUA, Inglaterra e Alemanha), assim como para os destinos que seguiram, espalhando-se pelo mundo, comunicando as mais diferentes mensagens, figurando em espaços variados (jornal, construção, campanhas presidenciais etc.). É como se o presente do livro no ano de 2006, através da presença opaca e firme da fonte Gotham, fosse permeado de passado, sem o qual talvez não pudesse vir à luz. Aquilo que parecia, a princípio, colocado apenas no plano da aparência, do desenho de uma capa e da disposição tipográfica nos leva a considerar a própria noção do que é visível e invisível, do que tem presença luminosa e do que está preterido nas trevas do tempo passado, escondido sob as sombras do presente. Ao mesmo tempo, nos leva a colocar dúvida sobre o apagamento e ofuscamento do passado através da sobreposição simultânea de tempos heterogêneos.

A nossa descrição dos elementos constitutivos da capa nos conduz a uma problemática. Destacamos duas possíveis funções do selo: seu uso autenticador e seu

lugar errático entre a capa e a lombada. Agora, se somam a essas funções o fato de que o selo está autenticando dois papéis (capa e lombada) cujas inscrições (título, autor, gênero) não estão em um único tempo e espaço, mas em três. Será possível haver clareza em inscrições assim escritas? Não estaríamos aqui diante de mais uma quebra de expectativas, qual seja, a de que o título, o autor e o gênero deste texto que temos em mãos seriam unívocos e poderiam efetivamente nos informar e transmitir algo claro e distinto? Se é certo que transmitem, pois não confundiríamos o título com nenhum outro em nossa estante, talvez a questão possa ser colocada de outra maneira: aquilo que as inscrições transmitem dispõe de um significado único que concorda consigo mesmo? O símbolo do carimbo vale para todas as projeções ou apenas para uma delas? Qual certeza podemos ter diante do que vemos? Afinal, se não é unívoco, então existiria uma tensão entre o que está claramente diante de nós, a certeza de que o título, o autor e o gênero remetem ao que está em primeiro plano (na fonte Gotham), e o que obscuramente se evade nas projeções (nas fontes Times New Roman e Futura), em direção a outros tempos e espaços. É como se fôssemos jogados de um lado para o outro, como se certeza e dúvida convivessem de alguma maneira nessa capa. Só que esse efeito talvez não seja o principal. O que está sendo colocado em jogo ultrapassa o olhar do leitor, aproximando-se, como vimos, daquilo que se compreende por tempo. Esse jogo empreendido pela sobrecapa parece incidir sobre diversos pontos, como: os documentos que preenchem e marcam a passagem do tempo; a autenticação que lhes foi impressa e com a qual chegou aos nossos tempos; a maneira como podemos ou não ler e entender essas autenticações e as várias inscrições que elas oficializam. Haveria, assim, uma constante tensão (que não deixa de ser lúdica) entre conhecimento e desconhecimento, cuja expressão se encontraria tanto na opacidade (mais e menos visível) quanto na historicidade do tipo (presente e passado). Da mesma forma, sabemos que o símbolo em alto relevo e de cor rubra, dividido entre a primeira capa e a lombada, é um selo, ao mesmo tempo em que não sabemos, apenas supomos, qual a sua mensagem e função. Tal como o selo, também nosso conhecimento é cindido, separado por uma massa de desconhecimento, equivalente, na sobrecapa, à cor branca que separa as capas da lombada.

Levando em conta essa tensão, passemos das fontes para as palavras escritas com elas. Comecemos com o que aparece em primeiro lugar, o título, *Against the Day*. "*Against*" se encontra em proeminência no livro. É a primeira palavra em que pomos os olhos. "Contra o dia" é o sentido primeiro e mais imediato para um falante do português

com conhecimento do idioma inglês. Mas há nuances que não nos podem escapar. "*Against*" tem tanto o sentido de estar "contra" alguém ou algo, como também o de estar "de frente, em face a" alguma coisa. E um sentido mais antigo é o de estar "na iminência, preparação, antecipação de" algum tempo ou evento. Também "*day*" não é apenas "dia", como também se refere à sua "luz". O "*the*" nos revelaria que não se trata de qualquer "(luz do) dia", mas de um específico, ainda que desconhecido para nós. De modo que, em certo sentido, tal artigo definido parece pender também para o indefinido.

Portanto, há diversos sentidos possíveis: (1) "contra o dia", aqui estaria a ideia de algo ou alguém que se opõe ao dia, entendido como o período de vinte e quatro horas, ou seja, que buscaria como que transcender a própria existência do dia; (2) "contra a luz do dia" revelaria uma técnica fotográfica, chamada contraluz, na qual se capta a silhueta de algo ou alguém, ou seja, trata-se de uma luz que revela o contorno e a sombra de algo ou alguém, não suas particularidades, mas como que a ideia; (3) "de frente à luz do dia", com tal sentido, imaginaríamos alguma personagem ou objeto banhando a face ou as costas com tal luz, levantando as mais diversas possibilidades de leituras (o sol está forte? há algo vindo em tal direção? etc.); (4) "em antecipação ao dia", aqui, o título nos remete a um momento que se aproxima, com quaisquer promessas que nos aguarde e expectativas que tenhamos, de forma que o "*the*" perde sua característica definidora de um dia exato, para exprimir um tempo indeterminado no qual algum evento desconhecido ocorrerá; (5) "em preparação à luz do dia", este sentido expande o anterior ao adicionar a ideia de que a expectativa não é apenas em relação a um determinado acontecimento em algum dia, mas também à luz que virá desse dia (genitivo objetivo) e ao dia em que se revelará tal luz (genitivo subjetivo).

Notamos, assim, que a multiplicidade temporal e espacial da tipografia encontra correspondência nos vários significados do título. As três ocorrências simultâneas do título nos levam a imaginar os sentidos que ele adquiriria em cada um dos momentos apontados pelas fontes. Poderíamos, então, supor que o nome do autor e "*a novel*" também se encontram nesse mesmo plano, onde os sentidos são vários e simultâneos, ou seja, nesse espaço, há várias compreensões de autor e do que seria um romance. Se, como vimos, cada projeção do título, do autor e do gênero corresponde a um tipo específico, criado num determinado tempo, lugar e por certas pessoas, então aquilo que se escreve com esses tipos também não pode corresponder a uma mesma coisa. Isso porque, como vimos acima, eles carregam consigo partes do tempo histórico e das motivações dos criadores. De modo que escrever, p.ex., com Times New Roman

implica em utilizar-se, conscientemente ou não (e disso entendem muito bem os profissionais de design e publicidade), de determinados sentidos expressos por esse tipo, como o de velocidade e objetividade (o maior contraste entre as letras permitiria aumentar a certeza nas notícias do jornal).[20] Ler "*Against the Day*", "Thomas Pynchon" e "*a novel*", em 2000, 1935 e 1927, não teria, portanto, o mesmo sentido. Mais do que isso, esse jogo com os tipos desnuda para o leitor o fato de que o que se entende por título, autor e gênero ao longo do tempo também não é unívoco. Essa multiplicidade semântica, como vimos, está expressa, na sobrecapa, tanto pela opacidade (do mais escuro ao mais claro) quanto pela diversidade temporal (do passado ao presente) dos tipos. De maneira indireta, mas reiterada, a sobrecapa parece nos informar que o jogo visual e temporal dos tipos afeta não apenas a maneira como título, autor e gênero são compreendidos, mas a própria forma como esse livro está se afirmando na tradição romanesca ao abarcar, no espaço da primeira capa, o tempo passado e presente e a opacidade, ou (possibilidade de) entendimento, do que nos chega do passado. É preciso notar que, se a afirmação desse livro como um romance não é feita, tipograficamente, de uma única forma, podemos esperar que a maneira como isso é ou será feito também não encontrará apenas uma única via. No entanto, o fundamento de sua afirmação encontra-se, para nós, também em como "*a novel*" está disposto na capa. O fato de haver essa disposição singular será levado em consideração ao longo dessa pesquisa.

Desse modo, fixar-se apenas num sentido seria enfatizar uma possibilidade em detrimento das outras. Isso não significa, para nós, que qualquer sentido vale, ou que o texto seja provido de um significado secreto que a crítica deve revelar, ou que seu significado é a falta ou a variação infinita.[21] Queremos, por nossa vez, experimentar com a possibilidade de discriminar elementos que concorrem para a criação de interpretações diferenciadas do que certa obra de arte pode oferecer através da leitura atenta e cuidadosa já dos elementos materiais. Isto equivale a dizer que estamos

[20] Uma notícia de 2015 do jornal *The Week* comenta o fato de a descoberta do bóson de Higgs ter sido anunciada em Comic Sans MS pela CERN: https://theweek.com/articles/463196/how-typeface-influences way-read-think [Acessado em 17/08/2021 às 17:30]. Interessante notar as observações do tipógrafo Cyrus Highmisth. Mais interessante para o presente estudo observar que a fonte Baskerville foi vista como um tipo que "promove, engendra uma crença de que a sentença é verdadeira" ou que "ao menos nos estimula para essa direção [da verdade]".

[21] Essas duas linhas correspondem, respectivamente, ao que Beressrem (DALSGAARD *et al.*, 2012, pp. 169-70; DALSGAARD, 2019, pp. 356-7), em seu levantamento histórico da crítica pynchoniana, denomina como "primeira fase" (1970-1980), que buscaria oferecer algum sentido aos textos labirínticos de Pynchon através de certas figuras conceituais (entropia, teoria da informação, paranoia etc.), e "segunda fase" (1980-1990), que se baseava na desconstrução e na teoria do pós-modernismo, vendo em seus textos a consumação da deriva infinita do significado, da não existência de algo além da multiplicidade como que informe a ser apreendida. Sobre isso, v. 2.1.

empreendendo uma forma de leitura que não se fia apenas numa compreensão de livro como um mero suporte da narrativa, da história criada pelo autor. Esse início também se encontra quando nos colocamos diante do livro como um objeto, cujos componentes não são puro enfeite, mas concorrem para a criação de sentido. Um objeto que se forma a partir do diálogo com linguagens não necessariamente verbais, como o tipo, a imagem da capa, a folha, o projeto gráfico etc.[22] Tal como viemos argumentando a partir da análise da capa da primeira edição de *AtD*, esses elementos podem ser analisados de maneira a criar formas de interpretar um livro. Afinal, perguntemo-nos, por que a editora não se encontra na capa da primeira edição, mas apenas na lombada? Seria esse deslocamento algo incólume, como, a princípio, poderiam parecer as projeções do título, autor e gênero?

Analisemos, portanto, como nome e símbolo da editora, "The Penguin Press", aparecem nessa sobrecapa. Para começar, ela está na lombada. Apenas ela não está projetada para trás, embora também esteja em inglês, como o título. Mas, como já vimos, parece, ao mesmo tempo, estar deslocada de seu espaço habitual em um dos cantos inferiores da capa. Ou seja, mesmo estando firme em suas palavras (note-se o "*the*" precedendo "*Penguin Press*"),[23] poderia haver certa dubiedade quanto à sua posição.[24] E isso em diversos sentidos também: posição de destaque, de importância e de validade para legitimar o valor desse texto. É como se este quisesse se mostrar o mais nuamente possível na capa. Entretanto, não obstante seja apenas uma das várias convenções dentro da Penguin Group, queremos sublinhar algumas possibilidades de interpretação dessa escolha, a de se manter fora da primeira capa, ou seja, numa posição como que secundária.[25] É preciso notar que a função de "validar" e conceder "importância" a alguma coisa foi exatamente aquilo que supomos estar no selo.

[22] Isso é mais motivo ainda para um estudo comparado mais profundo das três capas de *AtD*, o que não poderemos fazer aqui.

[23] Pelo menos até 2006, tal ocorrência não é de todo comum. São exceções apenas as coleções do tipo "*The Shakespeare Penguin*".

[24] Por mais que Baines (2005) mostre como, a partir do século XXI, a Penguin tem empregado, para a ficção contemporânea, diversos estilos de capa, entre as quais as que não apresentam o logo da editora "caso se sentisse que [...] rompesse com o desenho da primeira capa" (p. 236), é de se notar que, em sua listagem, nenhuma capa é tão nua quanto a de *AtD*. Se não tiverem o logo da editora, geralmente haverá algum trecho de resenha (ver imagem 3).

[25] Nós tentamos por meses a fio entrar em contato tanto com a editora Penguin quanto com o designer da capa, Michael Ian Kaye, mas não tivemos sucesso. A resposta deles a certas perguntas teria sido crucial para responder diversos questionamentos nossos. Por isso, na medida do possível, preferimos manter ao menos a possibilidade de colocar a questão textualmente. De forma que adaptamos o capítulo para que a falta de respostas não prejudicasse tanto a continuidade da análise. Nesse caso específico, como não tivemos qualquer resposta da editora e do designer, fizemos um esforço de interpretação, como se faria no caso de um livro antigo. Entretanto, é possível traçar uma espécie de perfil de Kaye a partir do que há na internet.

Enquanto este está em outro idioma que não o inglês, conferindo autenticidade e reafirmando a materialidade desse livro como um objeto comercializável, a editora é também um elemento que promove a validade de determinado objeto, podendo conferir-lhe um sobrevalor tanto econômico quanto de prestígio.[26] Talvez exista uma relação entre a maneira como o selo e a editora estão dispostas na sobrecapa: o selo está partido e a editora fora de seu lugar costumeiro. O efeito desse deslocamento gráfico poderia, então, ser que *AtD* está jogando com sua própria condição material e nos convidando também a apreendê-lo de maneira deslocada (quiçá tresloucada). Note-se que isso converge com o que dissemos antes: *AtD* não está apenas se afirmando um romance, mas fazendo-o lúdica e enviesadamente. Torna-se, com isso, mais notável, p.ex., o uso de um pronome indefinido para qualificar "*novel*".[27]

Na sobrecapa, é nas orelhas (como que limites da sobrecapa) que se reservou espaço para, pela primeira vez, comentar mais longamente acerca do que é esse romance que temos em mãos. A orelha direita (ver imagem 5) está dividida em três partes: os preços nos EUA e no Canadá; um texto não assinado; e o número do exemplar. Concentremo-nos no texto entre os números (que precificam e localizam esse livro no mundo). Trata-se do primeiro conjunto mais ou menos longo de palavras com

---

Michael Ian Kaye trabalhou em diversas capas ao longo de sua carreira, como se lê em seu LinkedIn (https://www.linkedin.com/in/kayemichael - acessado em 13/11/2022, às 16:00): "*Starting his career at Penguin Publishing, he became known for designing memorable book covers for the publishing industry at large. From Malcolm Gladwell's Tipping Point to Chuck Palahniuk's Fight Club, his work contributed to defining author's brands, while creating recognizable icons of culture*". Com esses dois exemplos, Kaye parece querer mostrar a versatilidade de sua capacidade de elaborar capas de livros de não-ficção e de ficção, assim como apontar que não está limitado à Penguin, onde inicia sua carreira, pois ambos os livros não são dela. Podemos dizer, então, que o designer da sobrecapa de *AtD* é alguém extremamente antenado no mercado editorial atual e que sabe lidar com livros contemporâneos de ficção e não-ficção.

[26] Pensemos que, a princípio, um livro de ficção publicado pela Editora Companhia das Letras, uma das maiores editoras brasileiras, não tem, em condições comuns, o mesmo peso de outro lançado por alguma editora independente, composto por três ou quatro pessoas. Ao menos não no momento de seu lançamento.

[27] Como dissemos acima, trata-se de um elemento convencional. No entanto, na bibliografia de Pynchon, antes de começar a publicar pela Penguin, apenas o seu primeiro romance *V.*, de 1963, tivera em sua primeira capa essa indicação de gênero. Os dois romances que sucederam *AtD*, *Inherent Vice*, de 2009, e *Bleeding Edge*, de 2013, também trazem essa indicação. Portanto, é um traço quase inédito nos romances de Pynchon. E é por isso que recebe um tratamento dúbio em nossa pesquisa, a um só tempo convencional e inconvencional. Para ver todas as capas de Pynchon, q.v.: https://thomaspynchon.com/pynchon-cover-art/ (acessado em 13/11/2022, às 16:20).

Ademais, percebemos que o gênero não figura nas outras duas capas anglófonas. Podemos aventar, no mínimo, duas hipóteses contrastantes: ou a indicação é puramente convencional e, por isso, descartável; ou ela é de tamanha importância para esse romance que só poderia aparecer com as projeções. Das edições estrangeiras, apenas as edições alemã, de 2008, e catalã, de 2009, que seguiram o desenho original da capa, indicaram o gênero (a única exceção é a edição grega, que segue o desenho da edição inglesa e apresenta o gênero, "*mythistórēma*"; seria o caso de pesquisar o mercado editorial grego). É curioso notar que a edição italiana, que, em linhas gerais, imita a edição original, não apresenta nem as projeções e (por isso?) nem o gênero. Essas três edições estrangeiras podem ser conferidas aqui: https://thomaspynchon.com/pynchon-cover-art/against-the-day/2/ (acessado em 13/11/2022, às 16:50).

que nos encontramos ao abrir o livro, se mantivermos a sobrecapa. Em conjunto ao peso do livro, ficamos sabendo das várias extensões que ele assume propositadamente: temporal ("*Spanning the period*", "*As an era of uncertainty* [...] *and an unpredictable future commences...*"), espacial ("Against the Day *moves from labor troubles in Colorado* [...] [*up to*] *one or two places not strictly on the map at all*", "*With a worldwide disaster...*"), de personagens ("*With a sizeable cast...*", "*There are cameo appearances...*", "*these folks*"), de enredo ("*from labor troubles in Colorado to turn-of-the-last century New York to London*" etc., "*anarchists, baloonists, corporate tycoons*" etc., "*Characters stop what they're doing to sing* [...] *Strange and weird sexual practices take place*" etc.). Ao fim, parece-se afirmar uma imagem corrente de autor (*"Meanwhile, Thomas Pynchon is up to his usual business*").

Mas o advérbio "*meanwhile*" aponta outras possibilidades. Note-se que ele aparece depois de se dizer que as personagens do romance perseguem ou são perseguidas por suas vidas. Esse "enquanto isso" poderia informar, sutil e algo despretensiosamente, que o autor aparece numa situação entremeada e embrenhada àquela de suas personagens. Enquanto estas fazem algo, Thomas Pynchon, como quem não quer nada, faz outra. Ou seja, a maneira como esse autor é formado na obra (distinta, portanto, da pessoa Thomas Ruggles Pynchon Jr.) não está, necessariamente, separada, alheia ao modo como essas personagens existem. Também esse autor é uma persona. É como se ele afirmasse sua própria ficcionalidade, colocando-se no mesmo nível das personagens, à maneira de uma ficção criadora de ficções.[28] Assim como as personagens reais "Nikolai" Tesla, Bela Lugosi e Groucho Marx fazem uma breve aparição no romance, também Pynchon surge rapidamente, como uma espécie de, digamos, personagem-autor que parece anunciar o que virá na outra orelha, ele como autor de personagens, dotado de uma minibiografia na qual se listam seus livros e um prêmio de 1974.

[28] Q.v. a famosa palestra de Michel Foucault, "O que é um autor?" in: *Ditos e escritos vol. 3*, Forense Universitária, 2009, pp. 264-88, na qual postula o conceito de "função-autor", diferenciada da pessoa do autor por ser construída por uma série de discursos e instituições. Importante também para o debate é a palestra-resposta de Roger Chartier, *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*, 2012, EdUFSCar, proferida no mesmo espaço em 2000.

Essa aparente descontração ao falar de si mesmo[29] na terceira pessoa e, também, o fato de ser um autor premiado de romances desde os anos 1960 criam uma imagem dupla do autor, que poderíamos ver expressa numa diferença crucial, cujos impactos também se fazem sentir na recepção do leitor: enquanto o texto da orelha direita é expansivo e pouco definidor do que, de fato, se falará ao longo do romance, enumerando não personagens, mas funções desempenhadas, alguns nomes de lugares e pessoas reais, ou acontecimentos, o que encontramos na orelha esquerda é como um resumo brevíssimo da vida de um autor. A paridade tipográfica que vimos na capa entre nome do título e do autor não é retomada. Em vez disso, a inscrição "*a novel*", em fonte menor na capa, ganha muito mais tamanho aqui, efetuando uma espécie de quiasma. Portanto, a longuidão descritiva, unida à indefinição de um propósito outro que unir personagens que perseguem ou são perseguidos pela vida numa era de incertezas e falcatruas, nos fará experimentar, quando falarmos dos elementos imagéticos, uma hipótese de leitura do que significa esse texto se afirmar (e apenas nesta capa) um romance.

Importante para a nossa hipótese de trabalho, segundo a qual uma das bases estruturais de *AtD* reside na metáfora da luz e da sombra, o fato de ela, até o momento, ter se manifestado na sobrecapa não apenas no contínuo jogo de mistura de certezas e incertezas inscrito nos elementos tipográficos (como as projeções e o selo), como também na única menção ao que seria, tal como está fisicamente colocada, a "sombra" da capa, que oferece a metáfora da luz no uso do vocábulo "*day*". Trata-se do último parágrafo da orelha direita (ver imagem 5), quando se fala, justamente, das linguagens e idiomas do livro:

> *Meanwhile, Thomas Pynchon is up to his usual business. Characters stop what they're doing to sing what are for the most parts stupid songs. Strange and weird sexual practices take place. Obscure languages are spoken, not always idiomatically. Contrary-to-fact occurrences occur. Maybe it's not the world, but with a minor adjustment or two it's what the world might be.*[30]

---

[29] I.e., no caso de aceitarmos a suposição, que parece unânime na crítica, de que o texto foi, realmente, escrito por ele. A propósito, vale dizer que ser escrito ou não por Pynchon não confere a esse texto autoridade inabalável que uma noção de autoria poderia sugerir. Ocorre justamente o contrário. Por se colocar ou se apresentar de modo descontraído, enviesado (como veremos adiante), sua autoridade e voz (ainda que conjectural) também podem ser compreendidas de maneira diversa, menos enrijecidas e mais lúdicas. Talvez isso indique uma mudança do Pynchon das cartas citadas acima, em 1.1, da década de 1960 e 1970. Como se não mais quisesse desenhar suas próprias capas ou criar uma editora. Mas isso, e muito mais, com a documentação a que temos acesso, só pode ficar no domínio do hipotético. Ainda que isso não nos impeça de notar a maneira como Pynchon, autor e nome, aparece materialmente na edição original de *AtD*.

[30] "Enquanto isso, Thomas Pynchon está às voltas com os seus negócios de sempre. Personagens param o que estão fazendo para cantar o que, na maior parte das vezes, são canções estúpidas. Práticas sexuais estranhas e esquisitas acontecem. Ocorrem ocorrências contrárias ao fato. Obscuras linguagens são

Como se vê, essas linguagens obscuras ainda fazem parte do "negócio costumeiro" do autor. A frase "*Obscure languages are spoken, not always idiomatically.*" está entre as personagens com suas "canções estúpidas", "as práticas sexuais estranhas e esquisitas", as "ocorrências contrárias ao fato" e o que o mundo poderia ser com alguns ajustes. Exatamente no meio do que seria a imagem típica reconhecida pelo próprio autor. E a ênfase em que essas linguagens "nem sempre" são faladas "idiomaticamente" nos parece apontar para a dimensão metafórica da própria obscuridade que as envolve. Algumas são obscuras no sentido idiomático, outras não. Ou seja, alguns usos da obscuridade (e, diremos, da luminosidade) fazem parte de uma ambientação metafórica que também estaria no centro do romance; enquanto outros usos remetem ao seu sentido mais literal. De tal modo que ambos nos parecem sintetizados no próprio título do livro: não idiomaticamente, dia seria entendido como o período de vinte e quatro horas; já idiomaticamente, o dia como portador e domínio da luz, a qual, por sua vez, também pode ser, idiomaticamente, a luz divina ou, pelo contrário, a luz física. Vale notar que esses dois sentidos não aparecem descolados na sentença que destacamos da imagem 5, de maneira que a separação operada aqui é provisória e serve ao propósito de jogar luz sobre a dubiedade e a tensão entre luz e sombra, certeza e incerteza, que destacamos anteriormente.

Contra ou do outro lado do dia e da sua luz, na capa, encontramos na orelha direita a primeira referência à escuridão — só que relacionada à linguagem. A primeira menção à escuridão, portanto, está na sombra da capa e, curiosamente, notamos que, nela, a luz não é diretamente mencionada. Só há alusões, como o "misterioso Evento de Tunguska"[31] ou a "era do cinema mudo de Hollywood". Essa constatação concorre para a compreensão de que há sentidos expressos já na forma material do livro e, mais especificamente, da edição original de *AtD*, visto que, nas posteriores, não se manteve tal disposição.

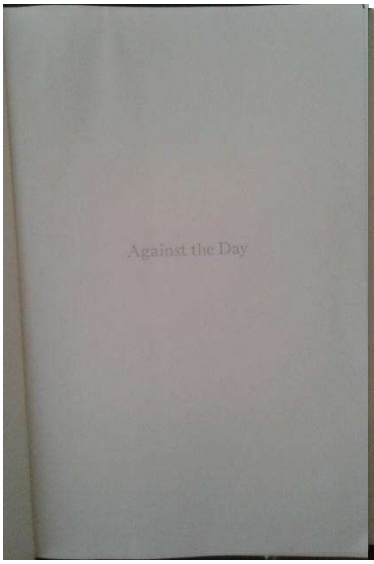
Levando em consideração o que foi dito anteriormente acerca da sobrecapa e das orelhas, especialmente da tensão permanente entre aquilo que é mais e menos visível,

---

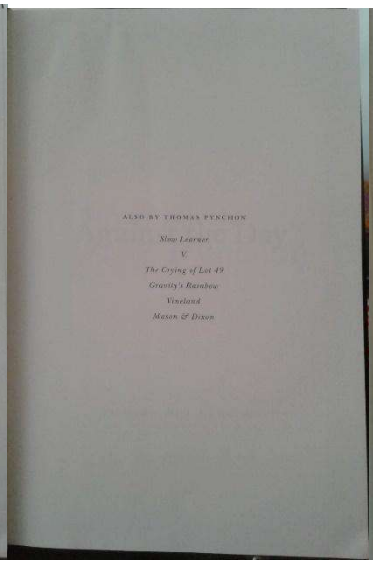
faladas, nem sempre idiomaticamente. Talvez não seja o mundo, mas, com um pequeno ajuste ou dois, seja o que o mundo poderia ser." Tradução nossa. Note-se que a última frase admite outras formulações: "*might*" pode ser traduzido tanto com o pretérito perfeito (pôde) quanto com o futuro do pretérito (poderia). No limite, poderia ser usado até o pretérito imperfeito do subjuntivo (pudesse). Tudo depende se entendemos "o mundo" como aquele do passado ou de um futuro incerto.

[31] Uma explosão que aconteceu na manhã do dia 30 de junho de 1908 perto do rio Tunguska, em Krasnoyarski Krai, Sibéria. A causa é desconhecida, mas acredita-se ter sido um meteoro que explodiu no céu, de 5 a 10 km do solo, devastando mais de 80 milhões de árvores numa área de mais de 2 mil km².

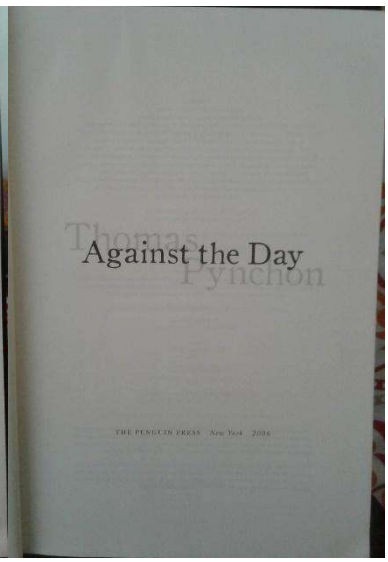
mais e menos apreensível, impactando diretamente na forma como esse livro se afirma um romance, os elementos que encontramos dentro do livro, com caráter prefacial ao texto do romance, também revelam caminhos possíveis de análise. Há sete páginas antes do anúncio da primeira parte do romance, que podemos ver na última imagem:



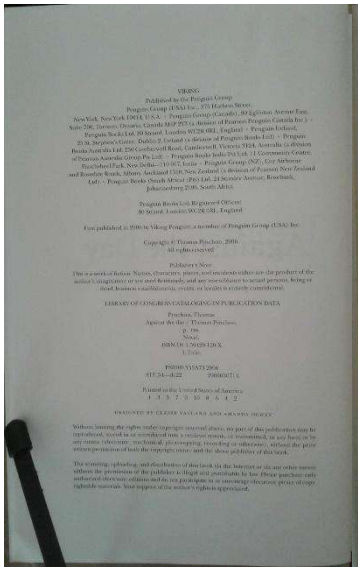
(Imagem 7)



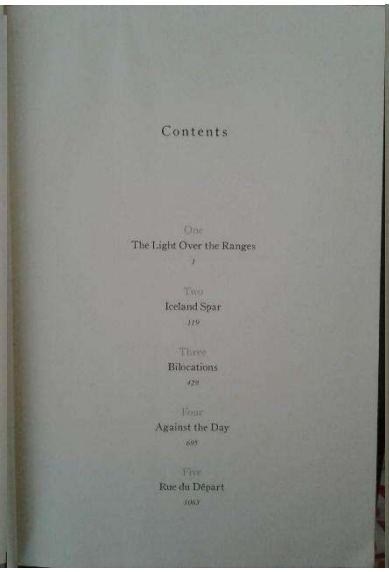
(Imagem 8)



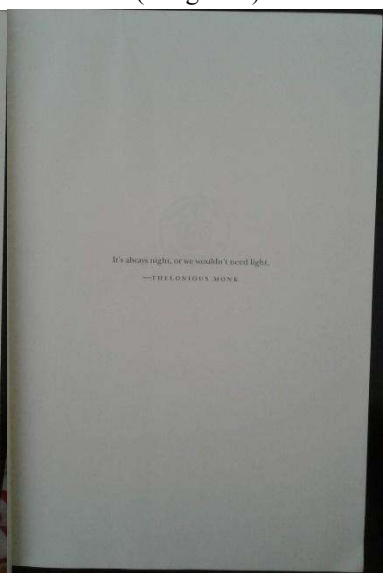
(Imagem 9)



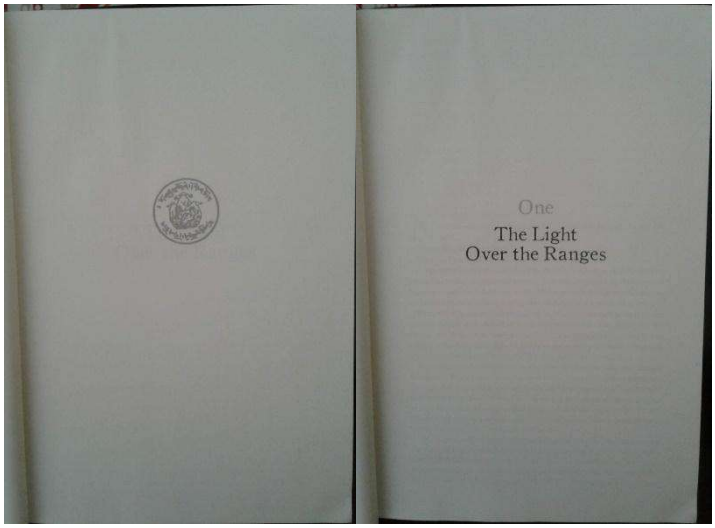
(Imagem 10)



(Imagem 11)



(Imagem 12)



(Imagem 13) (Imagem 14)
(Fonte: acervo do autor)

Ao contrário da opacidade encontrada na fonte Gotham da capa, e que esperamos encontrar ao longo do romance, a terceira ocorrência do título (a segunda foi em itálico na orelha direita; ver imagem 7) parece aproximar-se da cor da primeira projeção. Essa aproximação talvez seja confirmada na fonte, que é a mesma, Times New Roman. Vista sozinha, perto do centro da página, a escolha da cor, com sua referência à capa, nos leva a imaginar o título sumindo em meio ao vazio da folha. O título do romance aqui está como que entre a visibilidade e a invisibilidade. Como se pode notar (ver imagem 9), acontecerá mais um quiasma: o título se tornará opaco, enquanto outro elemento ganha relevo, no caso, o nome do autor. O relevo dado ao nome do autor nos leva de novo a pensar na dubiedade criada na materialidade deste livro, entre a descontração e a seriedade. E isso não só por jogar com a visibilidade das fontes, como também por se colocar, mais uma vez, entremeado e embrenhado ao título da obra. É como se o autor quisesse, simultaneamente, diminuir (e não apagar, vale dizer) sua imagem de autor-criador e pôr-se como que atrás de e entre o título. Claramente diferente do que a editora faz, colocando-se com artigo definido e em caixa alta. Assim, enquanto essa imagem autoral é criada através de um jogo com suas aparições no objeto-livro, constituído de quebras de expectativas, a editora se mantém intacta, firme em sua retidão e caixa alta. Entretanto, já sabemos, pela sobrecapa, que também essa retidão é fictícia e pode ser alterada de acordo com a forma de construção do livro, do autor e do romance.

Das imagens 8 e 10, gostaríamos de apontar dois elementos que facilmente poderiam passar despercebidos ou como simples erros.[32] Aqui, gostaríamos de experimentar lê-las para além disso, como elementos passíveis de gerar sentidos, que corroboram ou reforçam o caráter ambíguo do objeto-livro. A primeira delas se encontra no último livro (ver imagem 8), "*Mason & Dixon*", na qual se listam outras publicações de Pynchon. Podemos notar que o "e comercial" (ou *ampersand*) do Times New Roman não é o mesmo que está ali, embora essa seja a fonte da página. Há ali um floreio (em inglês, *swash*) a mais. Talvez por isso que, na orelha esquerda, tenha aparecido apenas como "*Mason and Dixon*".[33] Como vimos anteriormente, Pynchon passou dias com Raquel Jaramillo buscando um "e comercial" para o livro. Se viemos, até aqui, trabalhando com a hipótese de que a forma é constitutiva do sentido, então não podemos desconsiderar a mudança que há entre "*Mason and Dixon*" e "*Mason & Dixon*". Ainda mais levando em conta que tal variação se encontra num livro, cuja forma, a todo instante, joga com nossas certezas, com o solo firme que críamos (ou gostaríamos de crer) estar pisando.

Já na ficha catalográfica (ver imagem 10), a primeira palavra em caixa alta deveria ser o nome da editora, que como vimos é "The Penguin Press". No entanto, aparece "Viking", uma editora comprada em 1975 pela Penguin e que, ainda hoje, é um selo da Penguin Group. Trata-se de uma editora criada em 1925, em Nova York, por Harold K Guinzburg e George S. Oppenheim, cujo logo, desenhado por Rockwell Kent, era um navio viking. Dois anos antes de ser comprada e se tornar um dos selos da Penguin, a Viking lançou *Gravity's Rainbow*, de Pynchon. Como vimos na carta de Pynchon a Bruce Allen, a Viking era uma editora independente, pequena ainda, sem condições de atender, em 1973, as demandas de Pychon, desejoso de que seu livro também fosse lido por alunos universitários. No entanto, a 15 dólares, era impossível. *AtD* é o primeiro livro de Pynchon a ser lançado pela Penguin. É, na realidade, o primeiro a ser lançado numa editora grande, numa megaempresa. E justamente aqui, na já mundialmente famosa editora Penguin lançando pela primeira vez o já muito famoso escritor Thomas Pynchon, o logo da editora não só é colocado na lombada, como o nome da editora é escrito errado duas vezes na ficha catalográfica.[34]

---

[32] Como, de fato, fez algum usuário da Pynchon Wiki: https://against-the-day.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=ATD_1-25#copyright_page [Acessado em 03/05/2021, às 18:00].

[33] Usando o livro como evidência, algo que tentaremos fazer o mínimo possível ao longo do trabalho, o romance também brinca com isso, p.ex.: "K. & K" e "*K. und K.*" (2016, pp. 679-80).

[34] De modo que, basicamente, "*fool me once, shame on you; fool me twice, shame on me.*"

Qual o sentido desses deslizes? Denominamos "projeções" o que acontece com as fontes na capa, mas também não poderíamos pensar em certo deslize, como se tivessem escorregado para trás não só no espaço, como também no tempo? Compreendemos, com isso, que o livro abraça e abarca tais deslizes e erros, ou se quisermos falar com menos jocosidade e astúcia, tais multiplicidades de sentido, plurivocidade, que nos parecem implicadas até mesmo em "*obscure languages*", como a dos erros.[35] De forma que o romance também afirma sua possibilidade no trato afirmativo com o acaso. Portanto, não se trata aqui de dizer o que deveria estar no lugar dos erros, qual é a informação correta. Mas, sim, de lidarmos, de um jeito mais criativo, com a provisoriedade do que temos à disposição, tal como os "deslizes" da capa parecem apontar (ver imagem 4), ou como o nome do autor, meio translúcido, se escondendo um pouco atrás do título do romance (ver imagem 9). Não há necessidade de isso ter acontecido de caso pensado (e muito provavelmente não foi); importa-nos refletir como tais elementos podem ou não concorrer para entender o modo como esse romance se afirma um romance e expõe ao mundo sua possibilidade de existência.

Torna-se muito mais consistente com a unidade do objeto-livro entender esses "deslizes" (que não são únicos no romance, nem se resumem a esses apresentados em sua materialidade) no contexto maior dos elementos tipográficos de *AtD*. Assim, o que antes pareceria não mais que erros pode também ser compreendido como deslize, semelhante aos que vimos no título, autor e gênero: remetem-nos a outros tempos e espaços de maneira a jogar com os nossos sentidos e com a aparente estabilidade da forma. Se na capa aparece "The Penguin Press", na ficha aparecerá "Viking"; se num lugar se usa o "e comercial", em outro se usará o "*and*". Podem parecer minúcias, e de fato são. Lembremo-nos, contudo, que o texto da orelha direita (ver imagem 5) acaba com as consequências para "o mundo" de "um pequeno ajuste ou dois". Podemos dizer, então, que esses detalhes, o "e comercial" e o nome da editora na ficha catalográfica, convergem, na primeira edição de *AtD*, para reforçar a tensão entre o que é apreensível de modo claro e obscuro. Entre uma grande e uma pequena mudança, e as possíveis consequências delas.

A ficha catalográfica é, costumeiramente, quase um espaço burocrático do livro. É onde se informa, p.ex., que, sendo um livro de ficção, toda referência a pessoas e lugares reais é "*the product of the author's imagination*", que é proibida a distribuição

[35] Como poderiam provar as edições em brochura de 2007a e a eletrônica de 2012, nas quais aparece "The Penguin Press".

pirata do livro. Além de nos informar quem são os agentes por trás da construção do livro. Nos EUA, a ficha é, basicamente, feita pela Biblioteca do Congresso (*Library of Congress*) antes de o livro ser publicado, a partir de dados que a editora lhe envia. Ou seja, trata-se de um documento feito por profissionais alheios à editora. E ainda assim, existem deslizes que, a despeito da vontade dos agentes e por acaso, problematizam e reforçam a sutil instabilidade de *AtD*. Pois, até o momento, não vimos nenhum rompimento radical e brusco com o costume das editoras. Há uma aparência de normalidade nesses elementos materiais e prefaciais. Apenas após um olhar mais cuidadoso e demorado é possível elencar problemas que beiram aporias e que parecem menores desajustes. Esse jogo com o leitor enseja a pergunta: no que devemos realmente confiar? Essas questões, por mais irrespondíveis que sejam, apontam para a maneira como este livro se afirma e se estrutura como um romance. E sabemos, por fim, que *AtD* se estrutura em cinco partes.

Os títulos (ver imagem 11) oferecem mais um caminho para entender a forma material do livro. São eles: "*The Light Over the Ranges*; *Iceland Spar*; *Bilocations*; *Against the Day*; *Rue du Départ*". Tentemos lê-los a partir da ordem em que nos são apresentados, como uma espécie de narrativa linear. "A Luz Sobre as Cordilheiras" nos dá duas figuras numa relação que também denominaríamos tensa: a luz, singular, sutil e rápida, banha a uma distância tal que não está em contato ("*over*", e não "*on*") com as cordilheiras, plurais, duras e lentas. Isto estaria mais ou menos de acordo com o que viemos dizendo sobre o vocábulo "*day*" que também possui uma "luz" única a apontar ou não algum evento. Portanto, poderíamos remetê-la, mas de modo algum limitá-la, à luz do Sol. O "Espato da Islândia", também chamada calcita, é um mineral que tem a propriedade da birrefringência, ou seja, quando uma luz o atravessa, a imagem resultante é dividida em duas, a ordinária, que segue a direção do objeto original, e a extraordinária, levemente deslocada para cima. Uma imagem resulta em duas. Sem dúvida, poderíamos ler a primeira capa e suas projeções como se a víssemos por uma lâmina de calcita, sendo a mais opaca a imagem original e as outras duas, as resultantes. No entanto, isso, de novo, seria limitar tais elementos tipográficos, visto que a calcita não modificaria a fonte da letra original e nem, a rigor, nos ofereceria três imagens. "Bilocações" parecem remeter a essa capacidade da calcita de criar duas imagens iguais em locais diferentes, embora já tenhamos visto que essa diferença de localidade não implica em igualdade de situação. As mesmas palavras figuram na capa, mas, concomitantemente, não transmitem as mesmas palavras e os mesmos sentidos, porque

seus locais e tempos são outros. "*Against the Day*", nessa linha narrativa específica que estamos criando, poderia remeter à lâmina de calcita colocada contra a luz do dia, tornando algo ou alguém uno em duplo. "*Rue du Départ*", francês para "Rua da Partida", indicaria, como podemos ver pela página em que está (1068), o fim do livro, a rua que aponta o fim e o começo de algo. Ou seja, um fim aberto. No caso, um fim tanto do índice, que nos mostra o que leremos ao virar a página, quanto o começo do próprio romance.

Mas há um elemento anterior ainda. A epígrafe de Thelonious Monk: "*It's always night, or we wouldn't need light*". É a primeira vez, no livro, que lemos as metáforas da luz e da escuridão numa mesma frase, sublinhando, para nós, ainda mais a centralidade delas. Ela também nos aponta para o fato de que tais metáforas aparecem e aparecerão sob várias palavras (assim como as palavras da capa apareceram em várias fontes). Além disso, se "a rua de partida", que fecha o índice, abre as portas para o início do livro, ou seja, inicia o processo de saída dos elementos tipográficos para a narrativa que compõe o romance, parece-nos significativo que a primeira frase com que nos deparamos nessa partida reúne, de maneira sintética, as metáforas que destacamos a partir do título ("*day*") e da orelha direita ("*obscure*").

Notemos que, para Monk, a noite é ubíqua, como se não existisse nada que a opusesse em tempo algum. "É sempre noite". A conjunção "*or*" é o operador da ligação não só das orações, como das duas imagens que as fecham, "noite" e "luz", separadas no inglês apenas pela consoante que as inicia, "n" e "l" respectivamente. Reafirma-se, mais radical e explicitamente que na capa, a semelhança (no caso, vocabular, sintática e fonética), mas não se garante o mesmo significado. É justamente a diferença radical de significados que se pontua aqui. Esse "*or*", então, poderia apontar para mais do que o sentido de "alternância, exclusão", que também existe em "senão, caso contrário". Tentemos analisar a frase. Ao falar da onipresença da noite, a frase já nos coloca em certa condição: não podermos fugir da noite. Se não há como escapar, o que fazer? Entendemos por essa pergunta uma das formas de pensar aquilo que viemos chamando de provisoriedade. Já que, de acordo com Monk, não podemos fazer nada além de sempre estar no "sempre" da noite, nossas ações e ânsias direcionam-se para a luz a partir de um ato de necessidade, como que para remediar uma carência. Carência essa que não está na noite, em sua suposta falta de luz, mas, sim, em nossa condição, em "*we*", pessoal e que nos engloba, contraposto a "*it*", impessoal e expletivo. Para lidar com essa noite, precisamos criar um estado em que ela, aparentemente, não existe, ou

seja, na luz, mesmo que nosso entorno seja noturno. Para lidar com a noite, é preciso que ela exista (por ser onipresente) e não exista ao mesmo tempo (por estarmos ao abrigo da luz), ou seja, que esteja em duas condições e lugares simultaneamente (bilocação), se tomarmos o sujeito "*we*" como referência. Essa provisoriedade existencial estaria também explícita no verbo subjuntivo, "*would*", que expressaria a falta de certeza, uma opinião possível ou desejada: como se a "não precisaríamos" tivéssemos de adicionar um "quem sabe?", algum elemento final que incite uma outra voz. Como se nem mesmo a luz pudesse oferecer certezas contra a noite.[36]

Se no âmbito da interpretação literária, a frase de Monk nos oferece recursos a mais para pensar a questão das metáforas, é mais do que válido notar que, no âmbito da materialidade, existe um ponto que não provoca muitas incertezas. Trata-se do fato de que a fonte tipográfica mudou de novo. Não estamos mais no reino dos anos 1930 do Times New Roman. Observemos, p.ex., que o "g" de "*night*, *light*" não está fechado. A abertura é pequeníssima, a ponto de passar despercebida, dada a semelhança de outras letras com a fonte anterior. Se virmos a tipografia da página da ficha catalográfica (ver imagem 10), perceberemos isso acontecer também ali. O "C" de "*Canada*" e outros apresenta serifa em cima e embaixo; o "W" de "*Without*" não apresenta serifa em seu traço central; o "J" de "Johannesburg" desce até a linha de base (onde, p.ex., também tocam o "p, q").

Essas são características clássicas da fonte Baskerville, criada por John Baskerville na década de 1750. Apresenta uma longa história, um tanto cruzada com a política dos reis Luís XV e XVI, que fizeram com que um escritor chamado Caron de Beaumarchais, que perdera os direitos civis com a publicação de seu primeiro livro, cumprisse missões secretas na Inglaterra, onde conheceu a fonte Baskerville e a comprou em 1779, quatro anos após a morte de seu criador, tendo editado a obra completa de Voltaire com ela nos anos seguintes.[37] Tais dados podem ser interessantes, porque é no século XVIII que se passa a história de *Mason & Dixon*, que, como vimos, fornece para nós, em *AtD*, um problema tipográfico. Materialmente, é como se *AtD*

---

[36] Nas palavras de Ursula Le Guin (1989), no texto "Some thoughts on narrative (1980)": "*In recent centuries we speakers of this lovely language have reduced the English verb almost entirely to the indicative mood. But beneath that specious and arrogant assumption of certainty all the ancient, cloudy, moody powers and options of the subjunctive remain in force. The indicative points its bony finger at primary experiences, at the Things; but it is the subjunctive that joins them, with the bonds of analogy, possibility, probability, contingency, contiguity, memory, desire, fear, and hope: the narrative connection.*" Sublinhamos aqui o uso da metáfora da luz e da escuridão, implicado em "*cloudy*", para se referir ao subjuntivo.

[37] Q.v. Dreyfus (1950), cujo artigo reconstrói a contento a história dessa fonte até a década de 1950.

retomasse tanto *Mason & Dixon* quanto *Gravity's Rainbow*, que foi lançado pela Viking quando ainda era uma editora independente.[38] É válido notar, acerca da história desse tipo, que John Baskerville fora muito repudiado na Inglaterra pela ousadia de criar uma fonte com bastante crespidão e alto contraste entre linhas grossas e finas. Com ela, publicou uma Bíblia, uma edição de *Paradise Lost* e a poesia de Virgílio. Vendo, todavia, que alguns detalhes da fonte original não estão presentes, como o "N" (que teria serifas e floreios, *swashes*, mais proeminentes) e o "W" (que, em certas versões, tem serifa central), nos levam a pensar que a fonte Baskerville utilizada em *AtD* é uma das muitas variantes existentes hoje. Comparando-as detalhadamente, acreditamos tratar-se da criada, em 1999, por František Štorm, tipógrafo tcheco, fundador da Storm Type Foundry.[39] Se estivermos certos quanto à variante, veríamos sintetizada nessa utilização da fonte algo que reforçaria o jogo provocado aí pela capa: sobreposição de tempos, lugares e anseios heterogêneos, que pode ser bem analisada com paciência e atenção aos detalhes.[40] E tal constatação é importante, porque é essa a fonte tipográfica do romance. É como se os elementos materiais de *AtD* nos fizessem crer que a narrativa romanesca já está começando antes mesmo da primeira página. Parece tratar-se de uma brincadeira que tensiona os limites entre texto e forma material, ou seja, entre romance e livro físico. Essa tensão entre os limites, no entanto, funciona justamente para mostrar como a materialidade inicia e condiciona a relação do leitor com o texto. É assim que conseguimos encontrar, já na capa, elementos suficientes para mostrar a centralidade da metáfora da luz e da escuridão, que também serão centrais em nossa análise, além de relacioná-las com a inscrição no gênero romanesco. Isso nos remete, como já vimos na passagem do índice (ver imagem 11) para a epígrafe (ver imagem 12), ao próprio fim dos elementos tipográficos e ao início da narrativa romanesca.

Entretanto, ainda antes de se iniciar a primeira parte do romance, deparamo-nos de novo com o selo ou carimbo dividido entre a capa e a lombada (ver imagem 13). Dessa vez, ele está inteiro. O que antes estava fendido desigualmente, em rubro e alto relevo, encontra-se agora no mesmo tom que o título (ver imagem 7) e o nome do autor

[38] Tal ideia corroboraria o argumento de Andersen (2016) de que eles formariam um tríptico de romances globais de Pynchon. Q.v. 2.2.3.

[39] Q.v. o link sobre a história do reflorescimento do Baskerville, contando ainda com galeria de imagens: https://www.stormtype.com/families/baskerville-original/gallery.

[40] Ainda mais se levarmos em conta que o *revival* de Bruce Rogers da fonte Baskerville para a Harvard University Press ocorreu entre 1917 e 1921 e foi um dos grandes impulsionadores da atenção que ainda hoje lhe é concedida. Além disso, que Pynchon tenha escolhido ou sugerido uma fonte inglesa do século XVIII, sendo que seu romance anterior, *Mason & Dixon*, de 1997, é ambientado nessa época, poderia servir como uma espécie de ligação (a mais) entre as duas obras. Tal ligação, entretanto, não será explorada aqui.

(ver imagem 9), embora, tal como na capa, continue com traços mais grossos. Encontra-se agora absorvido na página vazia, na mesma altura que o título (ver imagem 7). Por mais nítido e controlado que o selo agora pareça estar, ainda não o entendemos, nem sabemos o que diz. Temos apenas uma vaga sensação de que está menor. E de fato, na capa, o selo tem 3,3 cm de raio, enquanto, dentro do livro, mede 3 cm: como se, dividida ao meio, também tivesse um tamanho duplo e quebrado, um número racional, ao passo que, exibido completamente, apresentasse um tamanho "redondo", um número inteiro. Trata-se de mais uma possível aporia. Como último elemento prefacial a compor a materialidade de *AtD*, último ponto antes de adentrarmos na narrativa romanesca, a quais sentidos possíveis ele aponta? Quereria essa discrepância no raio dos selos dizer que, para algo ser mostrado inteiramente, é preciso que algo se perca? Para atravessar a noite das formas desconexas em direção à clareza das formas completas, uma redução ou arredondamento seria inevitável? Em outras palavras, por mais que a presença completa do selo banhe nossos olhos sozinha na página, satisfazendo alguma ânsia de apreender o que antes era dividido, ainda estamos na noite, nossos sentidos nunca parecem oferecer certezas, por mais que as almejemos. "É sempre noite, ou nós não precisaríamos de luz."[41]

A partir da materialidade do livro, seria seguro afirmar que a sobrecapa e as páginas prefaciais da primeira edição de *AtD* constroem um jogo em que certezas convivem com incertezas (título antes de autor; um selo partido no lugar do logo da editora; um autor que se mostra enviesadamente por trás do título do romance; texto da orelha direita sem autor; biografia da orelha esquerda com poucas informações). Dentro desse jogo, identificamos a metáfora da luz e da escuridão, que, entre outras coisas, expressam nossa capacidade e incapacidade de compreender os elementos que temos diante de nós. No caso, de compreender como essas metáforas se desenvolvem a partir

[41] Não insiro, de propósito, no corpo do texto, a explicação disponível na Pynchon Wiki para o selo, pois quis me manter mais ou menos fiel ao intuito de uma apreensão primeira dos sentidos da capa. Ao colocá-la aqui, faço-o com o intuito de apresentar mais uma informação que concorre para a ideia de ubiquidade inexpugnável da noite no romance (pois, como mostrado, a epígrafe já está com a mesma fonte da narrativa do romance). No seguinte site, há a tradução do que está escrito no selo: http://waste.org/mail/?list=pynchon-l&mo nth=0612&msg=112066&keywords=Namgyal. Ou seja, está escrito em tibetano: Câmara do Comércio do Governo Tibetano. Mas ao entrarmos no site dessa Câmara (https://www.tibetanchamberofcommerce.com/), logo notamos que este não é, nem nunca foi, o selo oficial, que em seu nome não há "Governo" e (o mais incrível) eles foram criados em junho de 2005. Um ano antes da publicação de *AtD*. Como se o elemento temporalmente mais próximo da capa fosse também o mais desconhecido. Fecho com o *Zaratustra* de Nietzsche (1999, p. 210): "*O Mensch! Gib Acht!* / *Was spricht die tiefe Mitternacht?* / *‚Ich schlief, ich schlief –,* / *Aus tiefem Traum bin ich erwacht: –* / *Die Welt ist tief* / *Tiefer als der Tag gedacht.*" ("Ó humano! Atenta! / Que diz a profunda meia-noite? / 'Tenho dormido, dormido –, / Despertei de profundo sonho: – / O mundo é profundo / Mais profundo que há o dia pensado").

do que se encontra verbalmente escrito. Por exemplo, pudemos constatar que esse jogo recorrente cria uma imagem de autor diferente do esperado, multifacetado: Pynchon-autor como mais uma personagem dentro do monte de personagens do romance. A expressão dessa imagem de autor se encontra tanto na sobrecapa (ver imagem 4), com suas três tipografias e variações de opacidade, quanto na terceira capa (ver imagem 9), com sua disposição e variações de opacidade, e nas orelhas (ver imagens 5 e 6), nas quais, como vimos, parece haver dois Pynchons, um autor-personagem e um autor-criador.

1.4 Os continentes do imagético

A centralidade da metáfora da luz e da escuridão se mostrou, para nós, mais patentemente na análise do título e da epígrafe. Além disso, nos pareceu reforçada pelos vários vaivéns desnorteantes no tempo e espaço a que as fontes nos remetiam. Agora já sabemos qual a fonte de todo o romance (Baskerville), quando ela apareceu pela primeira vez (na ficha catalográfica, que se inicia por um possível deslize) e a partir de qual tempo ela nos fala (ao mesmo tempo de 1750 e 1999). Não obstante o número de detalhes que interpretamos anteriormente, teremos, agora, de dar atenção àquilo que circunda as palavras da sobrecapa.

Voltemo-nos para as imagens 4, 5 e 6. Há dois elementos imagéticos: o espaço em branco e os retângulos que variam do bege no centro até o marrom claro nas bordas. É preciso notar que nada aparece fora desses retângulos. Sua cor lembra o mesmo papel pólen, de que, pelo tom branco do miolo, imaginamos ser composto *AtD*. Ademais, a própria forma retangular delimitada lembra o espaço onde se escreve num livro, caderno ou documento, ou seja, da diagramação. Nesse caso, a parte branca funcionaria como margem. O selo ou carimbo em alto relevo nos leva a supor que se trata de uma espécie de documento, cuja oficialidade e validade, no entanto, se encontrariam tão divididas, ou ao menos colocadas em dúvida, quanto sua presença na sobrecapa. As bordas marrons parecem estar assim por excesso de manuseio. Além disso, um pouco à direita do meio inferior da primeira capa e da lombada e nos cantos superior e inferior direito da quarta capa, vemos pequenos rasgos. O que, à primeira vista, parecia íntegro, como uma forma geométrica, se mostra deteriorado, seja pela passagem do tempo, seja pelo uso. Assim, podemos supor que tais retângulos têm cores envelhecidas, marcadas pelos

dias e noites que atravessaram até chegar a nós, algumas pequenas partes das quais não sobreviveram.

Mas como chegaram? Por que, afinal, essas folhas não ocupam toda a capa? O que impede que imponham todas as suas cores e sutis rasgos sozinhas? Essa parte branca, que, até pouco tempo, parecia ser uma margem com seu típico vazio verbal que o leitor poderia preencher com palavras e/ou desenhos, essa parte pode, agora, ser envolta com outro significado: uma folha nova de papel sulfite. É como se estivéssemos diante de uma fotocópia e os retângulos beges não fossem suficientemente grandes para cobrir todo o espaço da máquina. É por isso que os escâneres já são equipados com uma placa semelhante a um papel branco.

Consoante essa hipótese preliminar, as folhas antigas abrigam e são, ao mesmo tempo, abrigadas. Elas portam determinada mensagem e, para serem lidas por outros, que não teriam como ir à biblioteca, são portadas por uma folha mais nova através de uma máquina. Podemos ver, então, que o trabalho de transportar determinada coisa de um tempo e lugar para outro é duplo: aliado ao selo ou carimbo que lhe garantiriam alguma validade, no sentido jurídico de poder atuar no lugar de outra pessoa (p.ex., um comandante expede um documento para que algo seja feito e, para tanto, é preciso ter autenticidade, com uma assinatura ou carimbo que comprove a autoria da autoridade), há nesse papel envelhecido a informação de que tal livro se chama *Against the Day*, foi escrito por Thomas Pynchon e é um romance. No entanto, ela só pôde chegar a nós através de um outro papel que completa os seus espaços rasgados. Nada mais conveniente que esse papel branco ser, justamente, uma sobrecapa, de fato um papel que pode ser amassado, rasgado, sujado, como se nota nas cópias que fizemos. É a própria fragilidade do meio que parece estar sendo exposta aqui. E tal fragilidade se coaduna bem com o que viemos falando acerca da provisoriedade, o estado em que nós nos encontramos ao perceber que não temos todas as respostas, sequer as perguntas certas, não obstante precisemos tomar decisões e agir no mundo: agir claramente em meio à noite.

Portanto, o que as imagens da sobrecapa apontam é, de novo, a materialidade do livro. Tal como vimos, anteriormente, que o selo da sobrecapa seria como que um índice de que *AtD* é um objeto comercializável, que pode ser transportado de um lugar para outro e atingir sujeitos os mais diferentes ao redor do mundo, a própria imagem do selo não deixa de ser significativa. Ela está envolta num círculo, como que segura em si mesma, em seu espaço estrangeiro, dotado de nuvens e de montanhas, que talvez

formem uma das cordilheiras que aparece no título do primeiro capítulo, "*The Light Over the Ranges*". Todavia, essa segurança é aparente, pois trata-se de um círculo dividido pelo papel branco, o que talvez equivalha a dizer que é aberto ao presente, quando tal documento está sendo copiado, para ele mesmo ser transmitido a outras pessoas. Ele só é completo no papel bege, tanto da sobrecapa quanto daquele dentro livro (ver imagem 13).

Mas há uma diferença crucial, como vimos, entre essas duas aparições do selo. Na sobrecapa, onde propomos que sua segurança circular seria aparente, ele tem 3,3 cm de raio, alto relevo e cor rubra; já dentro do livro, como último elemento antes da história do romance, aparece como um círculo completo e fechado, com um raio de 3 cm, sem cor e relevo. Houve, assim, uma redução em todas as suas características. Além disso, é de se notar que o selo está tanto no início quanto no fim do livro como objeto. Marca como que o limite entre os primeiros textos que compõem a materialidade de *AtD* e a narrativa. No início, somos confrontados com um selo dotado de qualidades que serão, por fim, reduzidos.

Vale notar que o mesmo acontece com o título, que, da sobrecapa até a segunda capa (ver imagem 7), perde suas maiúsculas e projeções, reduzindo-se a apenas um tipo (Times New Roman). Com o autor, acontece mesmo antes, nas orelhas, que o apresentam de duas formas diferentes, como vimos; depois, é reduzido ao mesmo tipo sua presença na lista de livros anteriores (ver imagem 8) e na terceira capa (ver imagem 9), na qual está disposto atrás do título do romance e com menos opacidade. O gênero, "*a novel*", torna-se, na ficha catalográfica, apenas *"novel*", passando por uma redução do tipo (Baskerville) e do artigo indefinido.

Quais os sentidos possíveis dessa série de reduções do tipo e da imagem do selo? E como isso se alia ao que notamos acerca dos retângulos e do fundo branco? Partindo do selo, podemos notar que a redução de relevo, cor e tamanho parece ser a condição para vermos completamente sua figura, sem divisão. O mesmo, certamente, não aconteceu com o título, o autor e o gênero, porque já os conseguimos ver completamente na sobrecapa. O que parece acontecer é que, ao serem mostrados de uma única maneira, todo o jogo de projeções temporais e espaciais de que falamos anteriormente não existe mais. Ao menos não visivelmente. Como pudemos notar nas duas maneiras de o autor se mostrar, ou seja, como mais uma personagem e como autor de outros livros, tal jogo não se encontra mais no nível da aparência imediata, mas é deslocada para o campo singular e linear da frase. Enquanto o próprio selo está dividido

na sobrecapa, obrigando-nos a mover fisicamente o livro para ver sua outra parte, dentro do livro, margeando o início da narrativa romanesca, o vemos completa e reduzidamente. A materialidade do livro, portanto, medeia o próprio início da história, do universo verbal e narrativo de "um romance". Ou antes, de "um romance" que passará a ser "romance", como está na ficha catalográfica. É como se essa indefinição tivesse de ser retirada, para que *AtD* tivesse início.

A redução imagética, portanto, poderia servir para que a própria história fosse transportada até nós em forma de romance. Entretanto, como vimos com o caso do nome do autor, tal redução seria apenas aparente. Todas as questões que levantamos anteriormente parecem que vão continuar mesmo nessa forma reduzida, mas de um modo levemente diferente. Seria, assim, à toa que a primeira frase do romance, uma fala que começa sem aspas, seja "*Now single up all lines!*"? Tornar todas as linhas em apenas uma: não mais a disposição partida ou refletida da sobrecapa, mas uma linha, uma frase de cada vez.

Entretanto, não podemos apressar a análise. Ela ainda precisa avançar na direção de mais algumas reflexões que nos auxiliem a compreender o que está acontecendo. Afinal, que tipo de romance é esse? "Um romance" que anuncia sutilmente sua própria condição material e a própria redução de linhas que mostrara na sobrecapa para transportá-lo a nós, leitores.

1.5 O cesto e o conceito de realidade

Acreditamos que existe uma maneira de relacionar essa capacidade de redução em prol da transmissão com o que vimos até agora. Gostaríamos de experimentar uma hipótese que ajude a fazer sentido não só do que significa esses transportes contínuos, mas também do único elemento tipográfico de que não tratamos anteriormente: a capa de 2006 ser, como vimos, a única que patenteia o fato de esse livro ser um romance. Ou seja, o próprio fato de se anunciar um romance, qualificado com um artigo indefinido, fornece uma forma a ele e é assim que nos chega e se apresenta. Por mais que o artigo seja uma convenção editorial (na versão alemã, p.ex., usam apenas "*Roman*"), acreditamos que isso não desqualifica a possibilidade de haver um jogo com esse elemento convencional. Também aqui, então, deve ser experimentada a ideia norteadora do nosso texto de que a forma produz sentidos.

A hipótese que gostaríamos de perseguir, e que segue concomitante à das metáforas, é que esse jogo, apresentado na capa e que definimos em termos de transmissão de informações autenticadas por um selo partido, não está alheio da maneira como ele se afirma um romance. Se, anteriormente, dissemos que as palavras da primeira capa e da lombada deslizam na folha, tanto temporal quanto espacialmente, e aqui pensamos que há um papel antigo sendo escaneado e transmitido com autenticação, e tudo isso acontecendo na sobrecapa, envelopando um livro, queremos agora experimentar uni-las em uma reflexão preliminar. Para tanto, queremos apresentar dois ensaios que permitem tecer relações que nos auxiliarão no posterior desenvolvimento da reflexão do que seria ou poderia ser este romance, quando analisarmos trechos específicos em 3.2. Portanto, as ponderações a seguir nos servirão como uma espécie de introdução ao que desenvolveremos em capítulo subsequente a partir de trechos de *AtD*, nos quais as questões da metáfora e do romance, sem quaisquer intenções de serem esgotadas aqui, se desenvolverão concomitantemente ao que a narrativa de *AtD* nos apresenta.

O primeiro ensaio é de Ursula K. Le Guin, *The carrier-bag theory of fiction* (2019). Le Guin parte do princípio, levantado pela antropóloga Elizabeth Fisher, de que o primeiro dispositivo cultural não seria a arma, mas "provavelmente um recipiente" (2019, p. 29). Le Guin, apropriando-se dessa ideia para a ficção, mais especificamente o romance, volta-se para a força das narrativas, arguindo que contar a história de uma plantação, uma colheita de grãos e afins é extremamente difícil, porque não teria a mesma força daquela na qual se contaria sobre a caça de um mamute. O interessante não residiria na quantidade de carne trazida, mas, sim, na narrativa criada, que se centraria na "Ação" da figura do "Herói" (p. 27), que abrangeria e centralizaria em torno de si todas as outras personagens do mundo da vida, como "os homens e mulheres nos campos de aveia e suas crianças, e as habilidades dos fabricantes, e os pensamentos dos pensativos, e as canções dos cantores" (pp. 27-8). O herói, assim, seria uma figura estruturante e estruturadora de narrativas, centralizaria todo o enredo em torno de seus atos, os quais envolvem objetos pontudos, longos e afiados, além de sangue, morte, glória, derrocada, e mobilizaria outras personagens apenas em nome de si próprio, contando, com isso, a "História da Ascenção do Homem" [*Story of Ascent of Man*], também chamada por Le Guin de "história assassina" [*killer story*] (pp. 32-3).

Entretanto, a autora vê uma alternativa. Parte de uma anotação no caderno de Virginia Woolf, de quando planejava escrever o livro que se chamaria *Three Guineas*,

na qual criou um glossário reinventando a língua inglesa. Nele, "heroísmo" é sinônimo de "botulismo" (doença causada por comida mal preservada) e "herói", de "garrafa" ou, para manter o paralelismo, "botelha" [*bottle*] (LE GUIN, 2019, p. 28). A inversão de Le Guin é fazer da garrafa, "em seu antigo sentido de continente [*container*] no geral" (p. 28), o herói: do continente, a peça estruturante ao redor do qual um romance será feito. Poderíamos dizer, portanto, que se trata de tirar do centro do palco uma personagem (geralmente homem) muito específica, para dar espaço aos humanos e à natureza. De modo a ser possível a criação de um novo ponto de origem da história que propicia, em seguida, a formulação de fim aberto de uma "história da vida" [*life story*] (p. 33). Uma que provirá não apenas de conflitos, guerras e assassinatos incessantes, mas de um novo ponto capaz de abarcar muito mais.

Le Guin entende que o romance foi tomado pelo herói diversas vezes, decretando ordens quanto à maneira correta de organização: primeiro, "a forma apropriada da narrativa" seria a de uma "flecha ou lança, começando *aqui* e indo direto até *ali*, e TOC! atingindo sua meta (que cai morta)" (p. 34); segundo, a narrativa seria centrada, exclusivamente, no conflito; e terceiro, "a história não é nada boa se ele [o herói] não está nela" (p. 34). Embora isso aconteça, Le Guin afirma que "o romance é, fundamentalmente, um tipo não-heroico de história" (p. 34). Chega mesmo a conjecturar que sua forma mais natural seria a de "um saco, uma bolsa", porque "retém palavras" que "retêm coisas" que "possuem significados" (p. 34). Tudo isso cria relações entre seus elementos, de modo que conflitos e lutas existem, mas não são o centro da narrativa. Isso porque "seu todo não pode ser caracterizado nem como conflito nem harmonia, já que seu propósito não é nem resolução nem estase, mas processo contínuo": "em vez de heróis, [os romances] têm pessoas [*people*]" (p. 35).

Um comentário ao final do ensaio nos interessa bastante: "É um estranho realismo, mas é uma estranha realidade" (p. 36). A teoria da ficção da sacola, portanto, implica também numa relação estreita entre realismo e romance. Mais especificamente, este implica uma ideia de realidade, cuja realização ensaia continuamente. E é justamente essa ideia que propiciaria a possibilidade de um romance. Vale a pena relermos com atenção a orelha direita (imagem 5), especialmente o terceiro parágrafo, em que se enumera "o considerável elenco de personagens". Como se pode rapidamente perceber, nenhum nome fictício é listado, como se não houvesse protagonista(s), enquanto nomes reais têm apenas "breves aparições", inclusive, como vimos, o do autor. A pergunta que surgiria ao leitor é: então, de quem é essa história? A resposta

possível que essa sinopse nos dá é "essas pessoas", "*these folks*". O romance nos contará a história de pessoas, que ganharão vida ao longo de sua narração, mas não constituirão centros totalizantes. De novo, vale notar, houve a quebra de expectativa de um texto de orelha que nos explica as linhas gerais do romance (protagonista, enredo, conflitos etc.), pois não há protagonistas ou heróis, nem um enredo bem delimitado, apenas o tempo em que se passa (antes e depois da Primeira Guerra) e o fato de que pessoas querem viver suas vidas. Eis, portanto, como o jogo desses elementos materiais já se encontra construindo e informando o modo de ser desse romance: sem protagonistas (mas uma pletora de funções exercidas por pessoas), sem enredo específico (mas incertezas infindáveis). A relação com a metáfora que Le Guin cria com o recipiente, portanto, nos auxiliará, posteriormente, na maneira muito pouco linear de o romance progredir, formar-se narrativamente.

Entretanto, que tais pessoas estejam vivendo num tempo específico de incertezas anterior e posterior à primeira guerra mundial implica em alguma relação com alguma realidade histórica. Pode ser, como diz Le Guin, um realismo estranho para uma realidade estranha, mas ainda é uma relação e, assim, algum conceito de realidade está em jogo. Raras vezes, isso foi problematizado na teoria do romance. Por mais que se pense nele em termos de uma via para adentrar e representar determinada época do mundo, como o romance de Charles Dickens e a Inglaterra do século XIX ou Balzac e a França, ainda não parece que a teoria problematizou o conceito de realidade que envolve a criação de tais romances, ou seja, a realidade tal como construída e compreendida pelo próprio romance. A existência dessa relação foi postulada diversas vezes e de diferentes maneiras, seja por meio da vida cotidiana (Erich Auerbach de *Mímesis*), do conceito de formação (Franco Moretti de *The way of the world*), do todo da realidade (György Lukács de *Teoria do romance* e *O romance histórico*), do cronotopo (Mikhail Bakhtin de *Teoria do romance*). No entanto, não parece haver nelas uma sistematização da história do conceito de realidade como a existente no segundo ensaio de que trataremos. Isto nos auxiliará quando formos pensar, p.ex., a relação vária entre metáfora e pragmática, em 3.1.1 e 3.2. Além disso, veremos que esse ensaio apresenta uma versão própria do que entende por "realismo", oferecendo um pontapé inicial para refletir com outras abordagens e com o próprio *AtD* acerca desse espinhoso conceito.

Hans Blumenberg, em "O conceito de realidade e a possibilidade do romance" [*Wirklichkeitsbegriffe und die Möglichkeit des Romans*] (1991), dá um duplo passo para

trás, tanto em relação ao que se entendeu por realidade de maneira geral na história da filosofia, quanto em relação àquilo que o romance é capaz. Por isso, seu título faz referência à possibilidade do romance, entendida como a questão de sua própria existência e modo de criação.

Para tanto, delimita quatro momentos da história do conceito de realidade na filosofia. Na Antiguidade grega (1), apreende-se a realidade por uma "*evidência instantânea*" (1992, p. 10) de acordo com a qual não haveria hesitação em pressupor que "o espírito humano, ao ver as ideias, imediatamente e sem dúvida, vem a saber que tem diante de si a realidade última e inexcedível", assim como que "o dado empírico-sensível não era e nem poderia ser tal realidade" das ideias. Já na Idade Média e na era Moderna (2), trata-se de uma "*realidade garantida*" por uma terceira instância, que, através de um "procedimento metafísico complexo", assegura contra "a suspeita de uma monstruosa farsa mundial" (p. 12) e que "impede que pudesse existir uma característica que identificasse um dado como tal em sua incomparável realidade" (p. 12). Aqui, "a natureza dada perd[e] sua evidência autônoma [*selbsteigen*] e autêntica de realidade" (p. 19). Já em outro momento, próximo à fenomenologia (3), a realidade é "*resultado de uma realização*, como confiança que, sucessivamente, se constitui, como consistência nunca mais admitida definitiva e absolutamente" (pp. 12-3), ou seja, é inesgotável e inacabada, aberta para "outros contextos de experiência e, com isso, outros *mundos*" (p. 13). O último conceito (4) toma a realidade como "*insubmissa ao sujeito*, algo que lhe cria resistência [...] na forma lógica do *paradoxo*" (p. 14), dotada de uma "autonomia esmagadora" e um "poder tirânico sobre seus produtores" (p. 14). É por conta dessa grande quantidade de caminhos que a Modernidade não seria "mais a época de um conceito homogêneo de realidade" (p. 14).

Cada um desses conceitos concebe a obra de arte de uma forma. Para a primeira, trata-se da "teoria da imitação" de Platão contida no livro X d'*A república*. No Renascimento, a partir de certa "renovação do platonismo" (p. 18), haveria a concorrência da obra de arte com o mundo ao seu redor, "a criação artística de uma obra *equivalente ao mundo* [weltebenbürtig]" (p. 18). O próprio conceito de criação "agora traz consigo a ideia da possível totalidade de uma obra". E é a partir daqui que a questão da possibilidade do romance surge, porque, para Blumenberg, a era Moderna seria como que a explicitação do conceito de realidade da Idade Média. Tal conceito é a "implicação mais escondida de uma época", o mais evidente e que menos precisa de

explicação, que só aparece quando sua "consciência de realidade já está quebrada" (p. 19).

Para Blumenberg, a possibilidade do romance envolve a compreensão de que a arte se funda numa "nova pretensão [*Anspruch*]", qual seja a de "não mais representar os *objetos* do mundo, nem mesmo *o* mundo, copiando-o, mas de realizar *um* mundo. Um mundo – nada menos é tema e pretensão do romance" (p. 19). Por isso, no início da era Moderna, aquilo que era negativo em Platão (a cópia da imagem) torna-se desejável. O "espaço lúdico [*Spielraum*] da arte" deve ser o "não realizado nem por Deus nem pela natureza" (p. 19), onde não há dualidade de realidade e obra. Desta perspectiva, a obra de arte compreenderia a "realidade do possível, cuja não-realidade devia ser a premissa para a relevância de sua realização" (p. 20). Ou seja, tal mudança histórica no conceito de realidade franqueia um novo espaço para a arte "ser 'verdadeira'".

Quando a natureza não se mostra mais imediatamente apreensível, acontece um descolamento do mundo do conhecimento (renúncia à relação causal entre objeto e conhecimento), constituindo "uma concepção de *potência não-reprodutiva do conhecimento* [nicht-abbildende Erkenntnisleistung], na qual palavras, números e suas relações podem substituir as coisas e suas relações". Tal mudança forneceria a "dignidade metafísica" da obra de arte, pois passa a poder concorrer com a imediaticidade de Deus quanto ao que está posto [*Gegebenheiten*] no mundo. Essa cisão permite à arte tanto a constituição de mundos possíveis quanto do próprio possível como realidade (p. 21): "*mundos segundos* [zweiten Welten]", que imitariam "o valor de realidade" da realidade, ou seja, imitariam o próprio fato de a realidade realizar-se, acontecer.

Assim, Blumenberg traz à teoria do romance a ideia de que não existiria uma única realidade direta e imediata a que o romance se ligaria. O romance seria dotado de um "'próprio' [...] qualificado, a partir de todos os conceitos de realidade, como irreal: o paradoxo, a inconsistência dos sonhos" e afins (p. 26). Por isso, para Blumenberg, "o romance tem seu próprio realismo [...] que não tem nada a ver com o ideal de imitação" do mundo e seus dados ou de um arquétipo. A possibilidade do romance, por fim, não seria a "ficção da realidade". Ela seria tematizada no próprio romance como "*ficção da realidade de realidades*" (p. 26). De modo que a realidade do romance seria a própria realidade do possível.

O que o autor denomina de realidade do possível nos parece muito próximo do que falamos anteriormente acerca do subjuntivo. Ambos têm uma resistência a falar

diretamente do que poderíamos entender como realidade previamente dada. Tal resistência não se forma a partir de um receio ou negação do mundo, mas do fato de que o mundo mesmo precisa, antes de tudo, ser criado. A realidade de que se quer falar não está dada de uma vez por todas, nem pelos sentidos, nem por uma lembrança. Assim como a folha de papel envelhecido não está dada diretamente, mas precisa, ela própria, de uma moldura que possibilite sua difusão para outros olhos, que a apreenderão de maneiras diversas.

Da mesma forma, um livro, mesmo que anuncie em sua primeira capa ser "um romance", não é algo cuja forma podemos supor conhecer de antemão. Cada romance cria um campo lúdico onde um mundo será construído, onde personagens, imbuídas de afetos, anseios, aporias, poderão atuar e viver, onde um tempo e um ambiente serão formados. Para tanto, a análise atenta dos elementos tipográficos e imagéticos, localizados nas capas, na tipografia, na disposição dos elementos visuais, título, autor, gênero, editora, epígrafe e dados catalográficos, pode ser um caminho para entender como determinada obra de arte é transportada para o mundo, através de quais mecanismos se faz entendida e busca compreender a realidade que forma e de que é formada. A reflexão subsequente da pesquisa terá de lidar com esses problemas, em prol de trabalhar a hipótese da metáfora estruturante do romance *Against the Day*. Um romance, aliás, que não se apresenta, na primeira capa, de maneira unívoca e direta, mas em contínuos deslocamentos.

Tendo em vista essa reflexão acerca de uma forma romanesca que não se centra em conflitos e heróis, buscando um novo ponto de origem, e que, portanto, não tem, disponível para si, de uma vez por todas, um conceito de realidade, voltemos a analisar o círculo que envolve o selo ou carimbo.[42] O fato de estar dividido entre a capa e a lombada nos remete a algo que não parece óbvio de início: um círculo fechado torna-se dois semicírculos abertos, cujos fins, por conseguinte, são igualmente abertos. Vimos como o nosso desejo de olhar a imagem completa, fechada, implicou numa diminuição de seu tamanho e na perda de cor e relevo. Tal como estão na capa, parecem, ao mesmo tempo, ser um convite para outra forma de entendimento do que seja a incompletude: como uma porta para a abertura, que não teme agregar e apresentar essa deficiência. Não nos parece à toa que, abertos, eles remetam à imagem de dois recipientes voltados um para o outro. Se abrirmos as orelhas da capa, a folha branca, que enquadra a folha

[42] Remetendo-nos ao que foi informado na nota anterior, talvez seja válido dizer que o próprio selo da Câmara de Comércio Tibetano não está num círculo.

bege, também se abre para abrigar outros elementos verbais, inclusive o livro todo. Poderíamos estender tal ideia aos rasgos e sujeiras das folhas beges, que remeteriam, como dissemos, à fragilidade, mortalidade e finitude de todo recipiente. À noite na qual se abriga toda luz.

Da mesma forma, a redução de características, que entendemos como condição para o transporte da narrativa romanesca até os leitores, também pode ser entendida nesse sentido. Não mais como simples negatividade, como falta de características passadas, mas como um a mais: o gênero pode ser apreendido tanto com artigo quanto sem; o selo pode ser analisado tanto dividido quanto completo, em diferentes tamanhos; o título, o autor e o gênero podem ser lidos tanto em três fontes diferentes quanto numa só, tanto em deslocamento contínuo quanto em estado de firmeza. Se transmitir algo implica em redução, então os elementos materiais de *AtD* parecem abarcar essa redução e reproduzi-la como parte de si. É importante notar que *AtD* admite e apresenta patentemente as duas formas dentro do seu campo de possibilidades. Tal como admite não mais o império, digamos, da luz utópica ou da escuridão distópica, mas elabora, já em sua materialidade, um espaço em que ambas coexistem sem perder suas tensões, como nos parece exprimir a frase de Thelonious Monk (ver imagem 12). Tal espaço parece-nos fundamentar a possibilidade do romance *AtD*.

1.6 Entre palavras e formas

Vale a pena tentar associar os elementos materiais e o que chamamos de "as possibilidades do romance". Há uma sucessão de sobreposições temporais e espaciais, que remetem a um presente repleto de tensão entre as partes. Isto se manifestou da forma mais pungente através de dois mecanismos: a metáfora da luz e da escuridão presente no título e na epígrafe, que nos lançaram para um mundo em que saber e não saber caminham um ao lado do outro das mais diversas maneiras, às vezes idiomaticamente, às vezes não, e que parecem envolver direta e indiretamente os elementos materiais que analisamos. Uma das manifestações desse jogo entre saber e não saber, luz e sombra, está nas projeções das palavras, que nos pareceram uma espécie de sombra criada pela luminosidade da capa, mas cujo tipo nos remeteu a lugares e tempos diferentes. As análises dos outros elementos tipográficos nos fizeram caminhar numa direção mais ou menos semelhante, consoante o princípio da epígrafe,

que, lembramos, está na mesma fonte do resto do livro: a noite é ubíqua e a luz, uma necessidade nossa para nos resguardarmos dela.

Outro mecanismo foi a transmissão e redução que destrinçamos dos elementos visuais da sobrecapa. A disposição dos papéis de cor envelhecida nos remeteu à fotocópia de um documento oficial, dado o selo ou carimbo figurando nela. No entanto, o processo de digitalização não poderia acontecer fora de um recipiente que o resguardasse, que permitisse a sua transmissão, embora também reduzisse as suas dimensões. Esse processo todo nos pareceu explicitado na capa tanto nos dois papéis, quanto na abertura dos semicírculos (ou talvez devêssemos dizer parábolas) ao redor do selo ou carimbo. Isso nos remeteu a duas teorias do romance que nos auxiliaram, inicialmente, na reflexão sobre os possíveis sentidos da forma material da primeira edição do romance. Pareceu-nos interessante entender *AtD* como uma sacola de carregar palavras, até porque palavra é o que mais existe na capa. Palavras essas que entram numa relação tal entre si que apresentam uma estranha realidade. Esta não é encontrada imediatamente, mas construída, junto à própria possibilidade do romance. E a construção dessa possibilidade impulsiona a produção tanto de uma nova história quanto de um outro ponto de origem, não mais centrado apenas nos heróis e seus conflitos sangrentos.

Lembremo-nos, p.ex., da frase que fecha o texto da orelha direita (ver imagem 5): "*Maybe it's not the world, but with a minor adjustment or two it's what the world might be.*" O advérbio que abre a frase dá o tom subjuntivo a tudo o que virá depois. Não existe certeza, nem sua possibilidade, em relação ao que seja ou não o mundo. O fato de serem necessários "um pequeno ajuste ou dois" já aponta para o caráter criativo do mundo de *AtD*. O romance, aqui, expõe ao leitor sua ficcionalidade. Note-se, além disso, que as duas últimas linhas dessa orelha remetem às duas iniciais, nas quais o vocábulo "*world*" aparece duas vezes em letra maiúscula. Enquanto esse primeiro parágrafo (repleto de maiúscula) se refere a acontecimentos que incorporam "*World*" em seu nome, definindo-o de acordo com parâmetros próprios, o mundo figura duas vezes em minúscula no último parágrafo. A materialidade de *AtD*, portanto, nos aponta que a realidade do mundo desse romance não se furta a um ambiente subjuntivo, reduzido da certeza indicativa, pretensiosamente clara e distinta, mas se inscreve enfaticamente num plano subjuntivo e ficcional. Como se a escuridão dentro da sacola romanesca só permitisse pequenos feixes de luz em seu interior.

Uma complicação a mais, proveniente da união desses dois pontos, é que sobre um papel antigo, rasgado e manchado se encontra mais visivelmente a fonte Gotham, lançada em 2000, enquanto a menos visível, Futura, é provavelmente a mais temporalmente próxima do papel. Poderíamos pensar que esse recipiente antigo, manchado e rasgado que é o papel bege ainda pode oferecer espaço em seu bojo para o novo século que a fonte parece anunciar e, com isso, criar. Ou que a passagem do tempo, que mancha e escurece os papéis, não impede o tempo presente de se instalar neles também, lançando novas, possíveis e inusitadas luzes, que revelarão e nos auxiliarão face a outras e outras sombras e noites, permitindo-nos tatear os traços formadores, aparentemente invisíveis, do mundo de *AtD*.

CAPÍTULO 2 – COMO LEMOS

2.1 A crítica pynchoniana em perspectiva

Através da análise dos elementos materiais e prefaciais de *Against the Day* (*AtD*), visamos à construção da nossa hipótese de trabalho acerca da dupla metafórica da luz e da sombra, como também esperamos ter demonstrado a fecundidade de dedicar atenção aos detalhes materiais do livro. Através dessa leitura, conseguimos tanto evidenciar os diversos jogos que a materialidade de *AtD* suscita nos leitores, entre os quais enfatizamos a visibilidade das tipografias, como também basear, a partir dessa análise material, uma compreensão preliminar possível acerca do que significa esse livro afirmar-se "*a novel*". A análise da materialidade do livro tem, com isso, um duplo propósito: de um lado, demonstrar ao leitor a necessidade de dedicar atenção crítica àquilo que precede, envolve e medeia a relação do leitor com o texto do romance (sobrecapa, tipo, disposição, desenho, ficha catalográfica, índice, epígrafe etc.), fornecendo uma base sólida sobre a qual persuadir o nosso leitor acerca da pertinência de ler e interpretar as metáforas da luz e da escuridão em *AtD*; assim como, por outro lado, justificar, através dessa constatação, a maneira como vamos ler e analisar certos trechos do romance no capítulo seguinte.

Pode-se dizer que a sobrecapa permite uma visão abrangente, uma espécie de sobrevoo rápido de um canto ao outro, da primeira à quarta capa. Mas a narrativa romanesca de *AtD*, entendido como o texto que abrange desde a página 3 até a 1085, definitivamente não nos permite essa leitura sinóptica, ou seja, que abarca, com um golpe de vista, os vários elementos que compõem determinado material. E isso por motivos que a crítica pynchoniana já conhece desde o primeiro romance de Pynchon: grande número de personagens, de tramas que nem sempre são finalizadas ou fazem sentido, de linguagens vindas dos mais diversos campos do saber, referências e alusões feitas sem grandes explicações. Não faltariam motivos para que nos sentíssemos impossibilitados de fazer uma leitura cerrada de *AtD* do início ao fim. Isso quanto ao romance. Quanto aos fins dessa pesquisa, com sua hipótese e limitação próprias, é de se reconhecer que a nossa dupla metafórica é apenas um dos elementos centrais que compõem a arquitetônica romanesca de *AtD*. É como se nos focássemos aqui em "*day*" do título e em "*obscure*" da orelha direita e quiséssemos analisar como isso se desdobra

ao longo do romance. Já tivemos oportunidade de pontuar, pela epígrafe de Thelonious Monk, que "*light*" e "*night*" reforçam a centralidade dessas duas palavras, que remetem ao título e à orelha. Apontam também para a sua centralidade narrativa, visto que a capa e as primeiras páginas nos introduzem a ela através de um recorrente uso de palavras (*day*, *night*, *obscure*) e estratégias (visibilidade dos tipos nas capas) que evocam luz e escuridão, visibilidade e invisibilidade, opacidade e diafaneidade. Assim, será preciso fazer um recorte dos momentos em que essas duas palavras e suas correlatas (como *dark*, *bright*, *dawn*, *twilight* etc.), presentes em praticamente todas as páginas do romance, se mostrem de maneira mais exemplar, mais profícua para a análise, ou seja, quando usadas ostensivamente como metáforas.

Os romances de Pynchon deram azo a uma crítica tão vasta que os críticos a nomearam "*Pyndustry*". Trata-se de uma verdadeira "pyndústria", como se pode ver pela Pynchonwiki, enciclopédia eletrônica, à maneira da Wikipédia, de todos os livros de Pynchon, e pelas revistas eletrônicas *Pynchon Notes*, dedicada a Pynchon e que conta com mais de 57 números, e *Orbit*, sucessor daquela desde seu fechamento em 2009, só que focada em literatura americana em geral da segunda metade do século XX em diante. Um dos críticos que ajudou a definir uma ideia de pós-modernismo nas línguas inglesas na década de 1980, Brian McHale, afirmou mais recentemente que Pynchon está tão presente em toda a teorização do pós-modernismo "*that we might go so far as to say, not that postmodern theory depends on Pynchon's fiction for exemplification, but that, without Pynchon's fiction, there might never have been such a pressing need to develop a theory of literary postmodernism in the first place*" (2012, p. 97). Mais do que problematizar a conformidade ou não dos romances de Pynchon aos moldes das teorias do pós-modernismo, a frase de McHale faz uma constatação interessante para nós: houve um momento específico em que certos críticos, ao se depararem também com os romances de Pynchon, formularam a teoria do pós-modernismo. Portanto, seus romances suscitaram, ao longo do tempo, diversas linhas interpretativas diferentes, assim como fizeram críticos se dedicarem a explorar esses romances de acordo com determinadas chaves de leitura, cujas formulações gerais explicitaremos a seguir.

Hanjo Berressem (2019, pp. 356-9) realizou uma importante pesquisa sobre a história da crítica pynchoniana. Ela elaborou um quadro histórico, dividido em três fases: a primeira abarca as décadas de 1970 e 1980; a segunda, as décadas de 1980-1990; e a terceira, de 1990 até hoje em dia. A primeira fase é aquela que primeiro conheceu e tentou criar um aparato crítico para lidar com os romances de Pynchon, que,

até então, eram três: *V.* (1963), *The crying of lot 49* (1965) e *Gravity's rainbow* (1973). O grande problema é que, como dito acima, tratava-se de romances complexos, que fogem à compreensão fácil dos leitores.[43] Por isso, Berressem afirma que essa fase é caracterizada por uma tentativa de "*sort out some of the many unusual contexts Pynchon injected into his prose*" (2019, p. 356), visando ordenar, explorar e mapear o caos narrativo em "*meaningful patterns*" (p. 356). Foi daí que surgiram o que Berressem denomina "*centripetal conceptual figures that functioned as hermeneutical guides and promised somehow to contain Pynchon's writing*" (p. 357). Entre essas "figuras conceituais centrípetas", destacam-se a paranoia, a teoria da informação e a entropia. Adicionaríamos também o "enciclopedismo", que, como veremos mais adiante, tem lugar de destaque na crítica pynchoniana.[44] Essas figuras conceituais centrípetas contribuíram para a criação de uma certa imagem de autor hermético e foram utilizadas, segundo Berressem, tanto para a elaboração de guias de leitura, como *A* Gravity's rainbow *companion*, de Steven C. Weisenburger (2006), cujo projeto continua ainda hoje coletivamente no site da Pynchonwiki, quanto para a formação de uma certa aura de "*a prophet of doom*" que, através de seus romances, "*paint[s] an intricate canvas of the gradual decline of Western civilization*" (2019, p. 357). Esses dois pontos de Berressem são complementares na medida em que, ao escrever livros que tentam desemaranhar a complexidade dos romances de Pynchon, revelando suas fontes e contextos, a crítica também criou uma imagem igualmente convoluta dele, como se, ao saírem do seu labirinto romanesco com todos os enigmas solucionados, também encontrassem uma resposta para os problemas ocidentais (daí Berressem dizer que era um "profeta").

---

[43] Um bom exemplo é o texto de Edward Mendelson (1976), "*Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon*", no qual se cria o termo "romance enciclopédico". Ao longo dele, diversas frases convergem para a dificuldade geral do "romance enciclopédico" e de Pynchon em particular: trata-se de um romance "*surrounded by curators and guides*" (1976, p. 1268); "*the immensity of encyclopedia*" (p. 1270), "*encyclopedic narratives all attempt to render the full range of knowledge and beliefs of a national culture*" (*id.*); "*An encyclopedic narrative is* [...] *an encyclopedia* of *narratives*" (*id.*) e "*of literary styles*" (p. 1271); "*all encyclopedias are polyglot books*" (p. 1273), e assim por diante. Mais evidentemente: "*No one could suppose that any encyclopedic narrative is an attractive or comfortable work*" (p. 1272). Mais recentemente, Dalsgaard (2019), na introdução ao livro que organizou, menciona os motivos de Pynchon fazer parte do "*pantheon of Great American Writers*": "*the prodigious detail and expansiveness of his topics*" (2019, p. 1), e mais à frente, "*the books' unparalleled scope (in terms of historical periods, geographic locations, and cultural, political, and social themes), a quality that best justifies references to Pynchon's 'encyclopedic' style of writing*" (p. 2). Veremos, em 2.2.1, o que consideramos os pontos problemáticas desse tipo de interpretação.

[44] Ver, na nota acima, como Dalsgaard se refere ao estilo de Pynchon como "enciclopédico".

A segunda fase teve início, para Berressem, quando a crítica pynchoniana "*met Derridean deconstruction*" (2019, p. 357). Se, durante a primeira fase, havia uma orientação para ordenar as narrativas de Pynchon, oferecendo sentidos mais palatáveis para os leitores, a segunda fase se compraz na ênfase e apreciação justamente dessa desordem, transformando Pynchon numa espécie de "*patron saint of deconstruction and postmodernism*" (2019, p. 357). O enredo labiríntico deixou de ser um aspecto que conclamava da crítica uma ordenação para se tornar uma espécie de aviso ao leitor acerca da "*futility of any search for order in general*" (2019, p. 357).

Já a terceira fase, aquela que se desenrola a partir da década de 1990, compreende críticos que leem Pynchon não mais apenas como um mestre da ironia, pois, em seus romances, também haveria "*an affective intensity that was not ironic*" (2019, p. 357). Isso fez com que a crítica compreendesse os romances de Pynchon a partir de uma "*rehistoricization and repoliticization*" (p. 357), o que se traduz numa grande abertura para diversas áreas da crítica, entre as quais Berressem destaca os estudos culturais e a ecocrítica. Além disso, com o lançamento dos romances *Vineland* (1990), *Mason & Dixon* (1997) e *AtD*, a crítica também passou a conjecturar a existência de um projeto maior por trás dos romances de Pynchon, que seria "*write a complete 'counter-history' of America*" (2019, p. 358). Tal constatação fez com que se buscasse reler aquilo que fora entendido como "ironia" ou "dificuldade" por outro ângulo, justamente um que sublinhasse os aspectos políticos e históricos dos romances de Pynchon.

Vê-se que as duas primeiras fases seguem, de modo geral, uma tendência específica: a primeira almeja ordenar o caótico texto de Pynchon, achar a saída do labirinto narrativo desse "profeta da ruína" (2019, p. 357); já a segunda fase propõe-se a trabalhar diretamente com a própria desordem, revelando as maneiras como esse "santo patrono da desconstrução" mexe com as expectativas do leitor e revela a futilidade de um sentido último. Entretanto, há uma dificuldade em delimitar qual seria a tendência geral da terceira fase. Antes, parece haver uma profusão de tendências. Berressem afirma ser uma volta a uma interpretação histórica e política, o que, no entanto, não deixa de ser propositadamente vago. Não à toa, o seu interesse, ao descrever essa terceira fase, foi evidenciar os vários caminhos que a crítica tem trilhado desde os anos 1990, que presenciou tanto o lançamento do primeiro livro deleuziano sobre os romances de Pynchon, *Lines of Flight*, de Stefan Mattessich (2002), quanto de livros

acerca da relação dos romances de Pynchon com a política, como *Pynchon and the Political*, de Samuel Thomas (2007). De modo que Berressem consegue constatar, a partir das publicações na revista *Orbit*, a existência de "*a very tangible politico-economic spine*" (BERRESSEM, 2019, p. 359) na crítica contemporânea.

Se as duas primeiras fases podem ser determinadas, de maneira geral, por tendências específicas, enquanto, na terceira, há uma abundância, poderíamos dizer que essa indeterminação da última fase permitiria à crítica contemporânea herdar os problemas das duas anteriores. Por mais que a crítica hoje em dia tenha perdido de vista um Pynchon "profeta da ruína" ou um irônico escritor de metaficções, os problemas centrais dessas fases, quais sejam a dificuldade de ler e entender Pynchon, assim como a pertinência de categorias como ordem e sentido último, não perderam totalmente espaço, mas adentraram um novo contexto, criado tanto pelas novas publicações de Pynchon a partir da década de 1990, quanto por novas abordagens teóricas.

Dado que, como arguimos, a terceira fase da crítica pynchoniana é caracterizada por um aprofundamento de questões anteriores, que também implica em novas problematizações, queremos nos focar nessa fase, apresentando uma interpretação acerca da maneira como três textos leem *AtD* e, com isso, criam uma imagem própria do que seria esse romance. Nossa seleção busca apresentar, mais especificamente, a parte da crítica pynchoniana mais dedicada às questões específicas do texto, sua construção, seu estilo, seu gênero etc. Ela nos permitirá observar características e problemas gerais da leitura que até o momento a crítica tem feito de *AtD*, assim como nos proporcionará a chance de justificar a nossa própria maneira de ler. Com isso, esperamos contribuir para uma abordagem empenhada em devotar aos romances de Pynchon uma atenção aos detalhes, como o contexto narrativo dos trechos utilizados (quem diz? para quem? etc.), e, além disso, interessada em interpretar os romances de Pynchon a partir dos termos, problemas e incertezas que eles próprios oferecem, estabelecendo, assim, um diálogo mais tenso com o arcabouço teórico acionado para analisar a sua obra.[45]

Começaremos pela dissertação de mestrado de Amancio (2017), a primeira, em contexto lusófono, dedicada ao romance. Em seguida, exploraremos o artigo de Kohn

[45] É preciso enfatizar que compreender os termos e problemas específicos de uma obra de arte não redunda em ficar preso a ela, em impossibilidade de ultrapassar seu horizonte. Significa compreender de maneira mais exata aquilo que está sendo dito e problematizado, de modo que a própria teorização saiba formular *o que* quer extrapolar. Sem isso, por mais interessante e profícua que seja a teoria, como veremos nos três casos a seguir, ela acaba por perder em força e se sobrepor de forma puramente monológica ao romance. Q.v. nota 49, para um exemplo efetivo do que articulamos aqui.

(2009) e o de Andersen (2016). A escolha se justifica também pela diferença de ponto de partida (a teoria que rege a compreensão do romance) e de chegada (a conclusão) de cada um deles: o primeiro almeja descrever a forma geral de *AtD* para compreender sua "dificuldade" (o que o ligaria à primeira fase da crítica pynchoniana); o segundo compara *AtD* com *The crying of lot 49* e com pinturas da década de 1980, de modo a entender a passagem de um etos sério pós-modernista para um estilo jocoso pós-modernista (a ironia e jocosidade dos romances de Pynchon foi um ponto central da segunda fase da crítica); e o terceiro reflete sobre os três maiores romances de Pynchon, para entender como ele cria narrativas globais, tornando o mundo mesmo em personagem (essa interpretação que liga romance e política é, como vimos, uma das grandes tendências da terceira fase da crítica). Portanto, estaremos, ao mesmo tempo, no que há de mais recente da crítica pynchoniana e vendo as diferentes maneiras pelas quais ela enfrenta hoje essas questões há muito levantadas pela crítica.

2.2 Lendo os três textos críticos

Assim como a análise dos elementos materiais nos conduziu a uma leitura minuciosa de detalhes presentes na capa e nas páginas prefaciais, aqui também queremos realizar essa leitura minuciosa, mas com textos críticos que lidam diretamente com *AtD*. Para tornar a reconstrução mais clara, esquematizamos as três interpretações da seguinte maneira: começamos apresentando uma reconstrução mais ou menos longa que acompanha a elaboração do argumento, trazendo à tona quais premissas teóricas estão sendo articuladas e, por fim, como os autores respaldam a sua análise no texto de *AtD*. Depois, passamos a uma breve crítica dessa abordagem, sublinhando ganhos e perdas da leitura. Desse modo, esperamos demonstrar o nosso próprio método de leitura, formalizada no último subcapítulo (2.3), e, com isso, argumentar a favor dessa leitura para o capítulo seguinte da tese. Vale dizer que tal crítica de maneira alguma tem o objetivo de minar a interpretação ou a conclusão dos críticos, mas, sim, de criar uma base para a nossa própria leitura através do embate com outras estratégias.

2.2.1 A dificuldade pynchoniana

É notável que a dissertação de Amancio parta de certa fragilidade do leitor frente ao romance de Pynchon. Comecemos analisando brevemente o título: *A dificuldade pynchoniana: da paranoia à entropia* (2007). Existe uma dificuldade, colocada em relevo por um substantivo que relega Pynchon a um adjetivo. Isto poderia significar que a dificuldade é tão grande que deve ser colocada à frente de qualquer outra coisa, ao mesmo tempo em que Pynchon se torna a característica principal do que a qualifica. Então, já partimos de um possível dado importante desse texto, Pynchon produz obras tão complexas que sua dificuldade se sobrepõe a ele próprio. É importante frisar isso, porque haveria opções em que o autor não estaria adjetivado, como "A dificuldade em Thomas Pynchon", "A dificuldade dos romances de Pynchon", "Thomas Pynchon e a dificuldade da leitura", e assim por diante. Mas o autor da dissertação escolhe adjetivar o sobrenome do autor. Além disso, elenca dois substantivos (que, como vimos, figuram entre as "figuras conceituais centrípetas" de Berressem), acompanhados de preposição e artigo definido. Um é ponto de partida e outro, ponto de chegada. De onde se parte e como se chega a esse destino? O primeiro capítulo trabalha a primeira pergunta; já o terceiro capítulo, a segunda. Entre eles, se encontra aquilo que, para o autor, é uma falha ainda não emendada da crítica. Acompanhemos o texto.

O primeiro passo da dissertação foi entender "a necessidade de conhecer" o autor (2017, pp. 14-7). Existe a maneira "especializada" e a "casual". A primeira é aquela que está dentro das universidades, revistas e livros teóricos. A segunda se concentra na internet, especialmente no site Pynchon Wiki. Ao analisar o site, o autor encontra uma massa de referências tão grande que impossibilitariam o entendimento das obras de Pynchon. Isto porque o foco da Pynchon Wiki não é exatamente "encarar a obra como totalidade" (p. 59), mas expor, "sem *spoilers*", algumas referências mais ou menos cifradas dentro do texto, oferecendo, vez ou outra, interpretações de vários usuários para uma mesma entrada. Para Amancio, em vez de ajudar, isso atrapalharia, porque tornaria a compreensão "labiríntica, e passaria a exigir por sua vez outras referências" (p. 21). Isto criaria uma espécie de "mitificação midiática" (p. 16), na qual se busca compreender o que o autor pode ter imaginado. Amancio oferece dois exemplos disso na Pynchon Wiki: a capa da primeira edição de *AtD*, que, "de início, não pareceria ser um objeto relevante de análise, no sentido de uma maior compreensão do texto contido sob ela" (p. 22); e a primeira frase do romance, "*Now single up all lines!*",

que aparece sem aspas iniciais e causa certo desconcerto nos "fãs", como Amancio os chama, até que "a polêmica é resolvida" quando outro usuário explica tratar-se de um "costume editorial". Se, por um lado, há comentários interessantes, por outro, há comentários demais, que só acompanhariam *pari passu* a narrativa, sem uma visão do todo. No limite, conclui, "essa prática leva a uma acumulação de informação completamente entediante" (p. 24).

A segunda maneira, criadora da "mitificação acadêmica, que vai a campo com suas ferramentas analíticas" (p. 17), tenta encontrar na vida de Pynchon dados úteis para a leitura de seus romances. Amancio se debruça sobre *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon* (2012), organizado por Dalsgaard, Herman e McHale. Como o nome diz, trata-se de um livro para quem deseja adentrar o universo crítico pynchoniano, composto de textos curtos de acadêmicos especialistas em literatura do século XX e XXI. Com base nos textos do *Companion*, Amancio chega a "três traços principais": "pouca análise ou definição formal, apego excessivo à figura do Autor e a outras 'chaves' de leitura, e uma indefinição da relação entre Ficção e Realidade proposta pelas próprias obras [de Pynchon]" (p. 40). O primeiro traço diria respeito ao fato de que os textos do *Companion* raramente "contextualizam", ou seja, apresentam evidências do texto para "abordar [...] os aspectos da obra" (p. 40). O segundo surgiria a partir do momento em que, p.ex., temas do "pós-modernismo" ou "pós-modernidade" são utilizados mais ou menos indiscriminadamente, sendo, em última análise, a figura do autor ainda a maior chave de leitura dos críticos, "como um demiurgo desaparecido" (p. 41), para explicar suas tramas fragmentárias. O terceiro traço seria consequência dos dois anteriores: exploram-se indiscriminadamente os conteúdos da obra, como se tudo fosse importante para o sentido, ou seja, não há hierarquização; usam-se chaves de leitura para desvendar as obras, mas a relação destes "segredos" com a "Verdade (tomada aqui em sentido amplo)" não é determinada (p. 42).

Essas duas linhas de leitura são, para Amancio, paranoicas, no sentido de buscarem uma teleologia dentro da narrativa, obrigarem os "acontecimentos a *fazer sentido*" (p. 45), porque "as dimensões, a multiplicidade e o estilo pynchoniano erguem dificuldades que parecem colocar o leitor numa posição paranoica" (p. 47). Elas emulariam a protagonista de *The crying of lot 49* (1968), Oedipa Mass, que passa a novela inteira tentando criar sentido das coisas que lhe sucedem. Como ela não consegue, a realidade seria feita, segundo Amancio, de mundos paralelos, obscuros,

dominados por poderes ocultos, mundos que mantêm uma relação enviesada com o cotidiano. A paranoia, para Amancio, seria "o próprio instrumento dessa extrapolação" da realidade (p. 45). Por seu processo de criação incessante de interpretações sobre dados incompletos, ela leva tudo em consideração, homogeneíza, porque tudo está ligado a um sentido último. Portanto, seriam dois os "erros", para Amancio, dos críticos e "fãs": (1) tomar o romance como um mistério a ser resolvido e (2) fazer uma leitura "teleológica" que impede o entendimento da obra como "totalidade e simultaneidade". No caso, ambas seriam características de uma crítica paranoica.

Vemos, então, que, na análise de Amancio, encontra-se explícita a noção de que os romances de Pynchon seriam, na superfície, romances de aventura, cujo "'graal' buscado pelos personagens est[aria] sempre fora de seu alcance" (p. 46). Por isso, a paranoia é definida por uma "insuficiência permanente" de dados que a concluem (p. 47). A "dificuldade pynchoniana" seria a impossibilidade de uma narrativa que se furtasse a um entendimento constituído "paranoicamente", por nunca oferecer o "graal". Afinal, as duas linhas interpretativas "têm feito, justamente, as perguntas erradas" (p. 50), que criam interpretações "que se assemelha[m] à hiperprodução característica do capitalismo tardio", repetitivas e intermináveis.[46] Contra essas "perguntas erradas", Amancio se concentra em estabelecer "a *forma* de um texto como fator limitante ao superávit semiótico" (p. 51). No geral, a forma seria a projeção de "uma superfície dentro da qual leituras potencialmente infinitas podem se realizar, mas sempre reguladas por uma noção, ainda que dinâmica, de um limite ou domínio 'exterior'", que permitiria pensar a obra "como simultaneidade-totalidade", traçando para ela um "horizonte de possibilidades" (p. 51). Enquanto a paranoia coloca todas as relações em pé de igualdade, a "forma" oferece "uma somatória [sic]" dessas relações, ou seja, permitiria que o todo fosse apreendido através de exemplos que condensassem a potencial

[46] Cf. Dumoulié (2007), cujo ensaio percorre a história da ideia de excesso dentro da filosofia. Para uma visão mais centrada na literatura norteamericana, q.v. LeClair (1989), em especial a introdução, "*Excess, Mastery, and Systems*" (pp. 1-35) e o segundo capítulo, "*Prologue*" (pp. 36-68), que analisa o terceiro romance de Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973), a quem LeClair chama de "*master of the Art of Excess*" (p. 36). Num sentido diferente, Lawrence Buell (2014) analisa o mesmo terceiro romance de Pynchon dentro da tradição da "*Great American Novel*" (pp. 423-60) no contexto pós década de 1960, quando emerge uma "*academicization of creative writing*" (p. 426).
Embora Pynchon ainda esteja vivo, é curioso que *Gravity's Rainbow* pareça o último romance de Pynchon (depois do qual viriam escritores como David Foster Wallace, William Vollmann, Don DeLillo etc.), ou que ele seja incapaz de se reinventar depois desse romance. Tal resistência pode ser vista na contenda entre Brian McHale e Sascha Pöhlmann que descrevemos brevemente nas últimas páginas da conclusão.

infinitude de relações da obra. Trata-se de "hierarquias *dinâmicas* de valores e sentidos".[47]

Assim se fecha o ponto de partida de Amancio. Seu passo seguinte se dedica à tentativa de criar essa forma a partir da leitura das primeiras cinquenta e seis páginas do romance, uma leitura não exaustiva que tenta apreender semelhanças. Amancio estabelece, de antemão, treze "linhas narrativas" a partir do que denominou personagens principais, assim como destinou a cada uma delas um gênero específico, "sendo os principais o romance de ficção-científica do tipo de Julio Verne [sic], o romance de faroeste, o romance de espionagem e o romance de detetive ou mistério" (p. 54), além do "romance anarquista, o romance ocultista e o romance de guerra". Tal classificação leva Amancio a "demonstrar" a dimensão e a quase aleatoriedade delas, ou seja, a falta de unidade. Para ele, entender o enredo não é "um elemento trivial para a leitura de *AtD*, mas a principal responsável por sua dificuldade, e talvez por sua originalidade formal e pertinência" (p. 59), especialmente porque "é difícil realizar a distinção entre *red herrings* e elementos essenciais, o que torna sua trama uma grande constelação de desvios" (p. 60). Um último gênero elencado é o histórico, visto que o romance faz menções constantes a acontecimentos e pessoas reais. Mas, seguindo a leitura de Amy J. Elias (2012, pp. 123, 128, 131-2), Amancio aceita a hipótese de que não se trata da "História [...] [como] objeto transcendental da historiografia", mas do "discurso histórico" que usa de artifícios tropológicos para se constituir, uma das principais teses das obras de Hayden White.

[47] Q.v. o texto do orientador da dissertação de Amancio, Fábio Durão, "Do texto à obra" (2011). Especialmente pp. 78-80, nas quais se conceitua "obra" por sua natureza de "ruptura" do fluxo ilimitado do "Texto" barthesiano (relacionado por Durão com a invenção da esteira rolante). Para Durão, a obra é intrinsecamente relacionada com a forma, que envolve tanto uma seleção interpretativa quanto uma recusa a modelos, pois a interpretação singulariza "ao delimitar um tempo e um espaço" (p. 80). Tal interpretação de certos conteúdos, por sua vez, forneceria e criaria a própria noção de obra, daí seu "algo de orgânico" (p. 79).

Essa "História", como escreve Amancio,[48] teria um efeito tão grande no romance que duplicaria seu narrador. Amancio se baseia nisso através da suposta diferença entre o narrador do primeiro capítulo, que seria jocoso, loquaz e otimista, e o do segundo capítulo, chamado de "super-narrador" (p. 64), que introduziria uma visão mórbida dos "*Stockyards*" de Chicago, cujas chaminés enevoam a cidade e seus prédios. A análise das cinquenta páginas iniciais de *AtD* "serve como uma espécie de prólogo do livro" (p. 72), sendo a Exposição Columbina de 1893 a prefiguração, tanto no conteúdo quanto na forma, de tudo o que "se verá depois". No plano do conteúdo, há "uma tematização da ficção como cúmplice no jogo de dominação do imperialismo capitalista" (p. 73), p.ex. os panfletos promissores da exposição; já no da forma, "sobreposição, tensão e choque entre o decalque do texto histórico e o desviante ficcional" (p. 74), a abertura do segundo capítulo em que o narrador adquiriria uma voz mais séria e desiludida, que estabelece um "território histórico-ficcional entre dois planos não coextensivos", o do pastiche de gêneros (cap. 1) e o do discurso histórico (cap. 2). Daí que, para Amancio, "o mais próximo de uma estrutura geral que o livro apresenta é a forma de um grande fluxo, um *transbordamento*", visto que é "proteico" e resiste à captura (p. 75).

Seguindo a ideia do texto de Dalsgaard (2012) de analisar "as imagens da ciência e da tecnologia" que os romances de Pynchon teriam oferecido de base para a crítica, Amancio discrimina oito "imagens" que julga "definidoras da obra" (p. 75). É uma análise que se estende por oito páginas com o intuito de mostrar que *AtD* é um romance que oferece muitas "imagens de si próprio" (p. 75), o que mais tarde, como veremos, será definido pelo termo "autorreferencialidade". Amancio aventa duas hipóteses para responder por que isso acontece: a primeira se encontra numa relação com a "arte conceitual" (p. 81), que tem de criar essas autorreferências por conta da "falta de um código transcendente ao qual corresponder, devido à ruptura com a

[48] É interessante notar que o argumento de Amy Elias não se detém em Hayden White, mas, tal como aludimos na "re-historicização" da terceira fase da crítica pynchoniana, ela avança para uma noção mais problemática de história, entendendo-a como um "historical sublime" (2012, p. 128; ênfase da autora), ou seja, algo que sempre se almeja, mas nunca se realiza, porque "*eludes our explanations and teleologies*" (*id*.). Em outras palavras, a história é um problema insolúvel e inescapável. Além disso, Elias pauta a visão histórica de Pynchon a partir de um termo dele próprio, o "subjuntivo", que seria "*a state of openness or Derridian undecidability in which multiple possibilities of interpretation coexist simultaneously. It is therefore an unsettling, uncanny, but also liberating space; evading definition and control, it disrupts the laws of consensus reality and normative, rational thinking, but it also opens up possibilities for alternative ways of being, thinking and acting, and tends to refocus attention on the here-and-now rather than on the utopian future.*" (p. 129). Embora seja discutível a afirmação de que Pynchon atente mais no "aqui e agora" do que no "futuro utópico", especialmente por ser o subjuntivo um modo verbal que aponta para o incriado e o possível, é notável a tentativa de Elias de expor o conceito de história pelos próprios termos de Pynchon.

tradição e suas leis" (idem); a segunda é que essa "autorreferencialidade" seria a "imagem real" da própria obra. Esse termo que Amancio utiliza da física ótica designa a imagem resultante do cruzamento de raios refletidos, como acontece, p.ex., num projetor de filmes. Nesse sentido, a abundância de autorreferências seria efeito de Pynchon trabalhar somente com e a partir delas: se *AtD* é, para Amancio, transbordante, seu fluxo "volta-se sempre para dentro do texto" (p. 82). Daí ele afirmar que sua imagem final seria a de um "sólido vazado" (p. 82). A conclusão de Amancio sobre a "totalidade da obra" seria, afinal de contas, tautológica: a autorreferência do romance como efeito de sua autorreferencialidade, à maneira de um mecanismo circular, de um moto perpétuo (que aparece logo nas primeiras páginas de *AtD*, mas não é, aqui, referenciado pelo autor).

Após interpretar *AtD* dessa maneira, Amancio avança para o terceiro passo de sua argumentação, que diz respeito à relação do romance com o mundo. Sendo *AtD* definido agora como uma obra de uma "autorreferencialidade" tão radical que "se apresenta de modo violento e desafiador como auto-suficiente [sic]", acaba que, por mais preocupada que esteja com a "História" e suas personagens invisibilizadas através do "super-narrador", ela parecerá "terrivelmente satisfeita consigo mesm[a]" (p. 83). Aceitando o argumento de McHale (2012), segundo o qual o pós-modernismo questiona ontologicamente a realidade (ao contrário do modernismo, que segue a via epistemológica), ou seja, preocupa-se com as condições de existência de um mundo, Amancio afirma que, em Pynchon, tal preocupação "se dá a partir de um diálogo aberto e quase esquizofrênico com o mundo enquanto texto" (p. 84). Notamos, aqui, que o argumento de Amy J. Elias é agora estendido à visão de mundo de Pynchon como um todo. O que, antes, era uma consonância da visão histórica de Pynchon com a de Hayden White através do argumento de Elias torna-se o modo de Pynchon enxergar o mundo. Toda a camada de mediação de Elias foi ultrapassada. Segundo essa concepção, tudo seria texto. Se a "imagem real" de seus romances é a "recursividade", seria porque esse mundo, cuja imagem se faz a partir de diversos raios autorreferenciais, seria dotado de pura legibilidade. Por isso, Pynchon basearia "sua *intertextualidade* em um universo virtualmente infinito de referências" (p. 84). Notemos, portanto, como essa conclusão acerca da maneira de Pynchon interpretar o mundo é dependente de uma interpretação e leitura de *AtD* como um romance difícil, porque dotado de infinitas referências a si próprio, infinitos movimentos de volta para si.

Como esse acúmulo de referências ao mundo e a si não é dotado de teleologia, de uma causa final, o romance também seria criado a partir de uma série de ausências no nível narrativo (a primeira guerra mundial tem apenas oito páginas; o itinerário Sfinciuno não indica caminhos; Shambhala é uma utopia inalcançável; etc.). Essas ausências minariam a "expansão paranoica [...] contra si própria, multiplicando as conexões internas" (p. 85). Com isso, a relação com a história se tornaria "bifurcada", pois remeteria ao exterior e, ao mesmo tempo, voltaria para si própria, criando um "território ultra-complexo [...] entre a obra e o seu fora, ou sua transcendência" (p. 85). Essa operação entre a obra e o fora seria realizada através da noção de "enciclopédia", criada por Edward Mendelson (1976). Tratar-se-ia de um tipo de obra dotado de um grande leque de referências (narrativas, folclóricas etc.) de uma cultura nacional, tornada clássico de seu país, e ao redor do qual se criaria uma grande massa exegética. Também Moretti, em seu livro *Modern Epic* (1996), serve a Amancio de base para afirmar que tais textos enciclopédicos "funcionariam como metáforas cognitivas do 'texto do mundo'" (p. 86). *AtD* teria todas as características de uma narrativa enciclopédica, exceto uma: o herói. Não há uma personagem que "carregue o mundo nas costas", "tudo ali é coletivo" (p. 87).

Essa ausência de figuras tão importantes quanto o herói encontraria seu correlato na "terceira época da linguagem", que Northrop Frye descreve em *The Great Code* (1983): destituída do divino e repleta de racionalidade científica, a linguagem "descritiva" seria capaz de "existir como equivalente de seu significado concreto" (p. 89). Tendo o mesmo estatuto ontológico das coisas que representa, ela daria "acesso imediato às coisas do mundo". Assim, a narrativa enciclopédica teria a "pretensão de reproduzir o mundo tal como ele é, de uma perspectiva original", seria "a tentativa de produzir e instaurar um mundo onde não há nenhum" (p. 90). *AtD* se torna, com isso, um texto que "significa a si mesmo" e "se replica infinitamente", tendo essas várias ausências, listadas por Frye, "no próprio coração do texto" (p. 96), a fim de criar um mundo que substitua o "mundo real", cada vez mais inapreensível. Ou seja, toda a tensão com o fora, com o mundo supostamente único e objetivo, é reduzida a uma ausência, de modo que se torna tarefa do romance criar um novo mundo *ex nihilo*.

O último passo da dissertação é construir outro conceito de enciclopedismo a partir de Michel Serres, em *Hermes* (1982). Ele define a enciclopédia, a partir da obra de Jules Verne, "como um espaço, uma associação de saberes que dá acesso não só a

um campo do conhecimento como ao próprio mundo" (p. 97). As múltiplas viagens dos textos de Verne colocam o conhecimento científico numa estrutura narrativa que "obstaria" o anseio positivista da ciência da época de se estabelecer como conhecimento absoluto da natureza. Tal conhecimento se torna um espaço onde "o conceito de desordem" ganha lugar, visto que a jornada cria "uma epistemologia comparativa e pluralista". Para Serres, segundo Amancio, desordem é destituir a singularidade de seu poder hegemônico, pensar a partir de "perturbações e turbulências" para que novas formas surjam. É a partir dessa ideia de desordem que Pynchon sabotaria, para Amancio, a "passagem segura entre o discurso e o mundo", mas sem "se afastar demais das estruturas conhecidas" (p. 98). A coesão daria lugar a ruídos de informações, de que *AtD* estaria repleto, especialmente por sua falta de um herói. Lembremo-nos que essa falta constitui, para Amancio, a única característica que separa *AtD* de uma obra plenamente enciclopédica. É aqui que Amancio chega ao conceito de "entropia", que, em *AtD*, é definida como "*a measure of the chaos in a physical system*".

Amancio agrega o conceito de entropia de Prigogine e Stengers, em *Order out of chaos* (1984). Ao contrário do tempo teleológico da paranoia, a entropia "apresenta uma linha temporal fechada somente em uma das pontas", ou seja, o ponto final permaneceria aberto (pp. 99-100). Destituída de "*telos* e da espinha dorsal heroica", a entropia, em *AtD*, torna-se um "espaço" de passado inacessível e repleto de "turbulências locais de sentido e circulação" e de "soluções provisórias e locais" (p. 100). O romance, agora, seria um "acúmulo de tensões locais", cujo fluxo narrativo trataria "do estabelecimento de um território [...] [que] produz uma espacialidade complexa, fundada em contradições, ausências e desvios" (p. 100).

Em vez de um território, Amancio finaliza o texto com uma relação do romance com a ideia de máquina: assim como Serres mostrara que a máquina a vapor teria se tornado, no século XIX, uma espécie de "planta baixa" de todas as áreas do conhecimento, uma vez que seu mecanismo se baseava no estabelecimento de uma "reserva" daquilo que o motor mais necessitava, da mesma forma *AtD* "funciona como uma espécie de máquina" que cria suas próprias reservas: "diferencial", com seus vários gêneros, tramas, personagens; "referencial-paranoica", que assimila conteúdos e os refere a si infinitamente; e "entrópica", que gera um "imenso ruído de fundo" de suas ausências. A ficção de Pynchon ganha, enfim, características mecânicas, sendo "composta de curto-circuitos [sic], vazamentos, giros em falso, desperdício,

superaquecimentos, fumaça e ruído" (p. 101). Ou seja, poderíamos dizer que *AtD* se tornaria, a partir da interpretação de Amancio, uma máquina de autocomposição ficcional, um livro que encena em si a produção de vários livros, cada um com seu gênero, conteúdo e ausência. No entanto, o interessante, e isso caracterizaria a dificuldade, é que esse imenso conjunto de livros está todo contido em apenas um, não de modo totalmente potencial, mas atual, concreto.

Tentemos definir os contornos da argumentação de Amancio: os romances de Pynchon no geral e, particularmente, *AtD* teriam suscitado críticas incapazes de compreender suas obras como totalidade, apresentando, assim, sua "especificidade discursiva" (p. 7), a forma que o regula (DURÃO, 2013, p. 79). Se, por um lado, esse problema do discurso romanesco de Pynchon, até onde sabemos, ainda não recebeu atenção devida ou exaustiva, por outro, nem Amancio pareceu abordá-la a contento. E isso por motivos que se encontram já no primeiro passo de sua argumentação: há certo tom de deboche com uma leitura que se fixe em detalhes. Depois dos estudos de Gérard Genette sobre os paratextos editoriais ou da sociologia de textos de D. F. McKenzie, torna-se muito difícil relegar à mera curiosidade a capa, a dedicatória, a epígrafe e a quarta capa, ou seja, tudo o que compõe a materialidade do objeto-livro. A análise desses elementos materiais se mostrou, por outro lado, fundamental para embasar nossa análise dos diversos caminhos do par metafórico da luz e da escuridão em *AtD*. Afinal, acreditamos que um texto não se constitua apenas das palavras do autor, mas também da maneira como se corporifica no mundo através de diversos agentes, desde os designers até os revisores. Desprezar isso resulta, para nós, justamente naquilo que Amancio mais criticou nas leituras de *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon* (2012), num essencialismo quanto ao que é texto e romance.

Outro problema se encontra na abordagem do texto. O primeiro trecho de fato da obra aparecerá na página 18, para demonstrar o estilo descritivo de Pynchon, a "peculiar saturação pynchoniana, com longas frases cheias de orações coordenadas e/ou listas descritivas" (p. 18), o que tornaria, para Amancio, um retrato numa quase abstração. O parágrafo seguinte da dissertação afirma que essa descrição não serviu ao propósito de apresentar uma personagem, pois acabamos a leitura sem saber muito sobre ela. Com isso, *AtD* foi, imediatamente, relegado ao plano da "elucidação" ou da "compreensão", sendo apenas assim que pareceria estar em falta com alguma coisa. Seria necessário fazer aquilo que Amancio criticou nos outros leitores: especificar o lugar dos trechos a

serem trabalhados no romance, ou seja, não só as diversas relações entre as personagens e o narrador, como o momento da narrativa em que tal trecho aparece, de modo a apresentar, como diz Amancio, a "especificidade discursiva" de Pynchon dentro do plano que ele próprio cria no romance.

Problema correlato se encontraria na questão da forma, central para a dissertação. Na página 22, Amancio apresenta a capa da primeira edição, de 2006, a mesma que analisamos em nosso primeiro capítulo. Sob o nome do autor, se encontra um pequeno sintagma nominal: "*a novel*". Desde a capa, esse livro se apresenta como um romance. Portanto, qualquer elucidação acerca da forma deveria levar em conta a maneira como *AtD* se assume, já na capa, um romance. Pois isso é materialmente constitutivo de *AtD*, além do que, ao menos desde Bakhtin, sabemos que o romance não pode ser compreendido a fundo a partir das categorias do poema, do drama ou da épica. E longe de ser conceito universalmente definido, é preciso saber como determinado texto *se* inscreve no gênero ao qual diz pertencer, ou seja, como tal obra se faz um romance, assim como qual o conceito de romance que ela articula.

Esses questionamentos, que exigem uma posição crítica de primado do objeto, fariam com que Amancio problematizasse os argumentos de Amy J. Elias ou de Brian McHale acerca, respectivamente, da adesão da visão histórica de Pynchon à de Hayden White e da concordância de *AtD* com as características gerais ou particulares do pós-modernismo. Nesse caso, seria necessário analisar qual conceito de história Pynchon desenvolve em *AtD*. O mesmo vale para a paranoia, entropia, enciclopédia e máquina. É notável que, quando Amancio apresenta a definição de entropia em *AtD*, não explicita o momento em que o trecho aparece, se está sendo dito por alguma personagem, se é um diálogo etc.

Veremos, em nossa análise, como é imprescindível e parte da interpretação tornar explícitas essas categorias narratológicas (quem diz? para quem? em que momento do romance? etc.). Quando jogados sobre a obra sem uma base oferecida por ela, esses termos se tornam genéricos e sua menção pressupõe um campo comum. No entanto, o que se entende por tais termos nunca está dado de antemão. Note-se, p.ex., como o "enciclopedismo" não aparece de uma reflexão propiciada pelo romance, mas de hipóteses que tentavam, desde a década de 1970, dar conta da relação, postulada e não arguida, do romance com a história. Assim, *AtD* torna-se, nos termos de Amancio, enciclopédico, autorreferencial, "satisfeit[o] consigo mesm[o]" e entrópico, porque ele

próprio impôs esses termos ao romance, em vez de indicar os próprios termos de *AtD*.[49] Não se trata de acompanhar o texto página a página, mas de acompanhar, no texto, o maior número possível de ângulos de determinada questão, de modo a oferecer consistência ao argumento.

Por conta dessa desatenção, acreditamos que Amancio não conseguiu definir com precisão a questão da dificuldade. Se ela existe, é feita de linguagem, especificamente a do romance. Se, para Amancio, a obra pareceu repleta de "autorreferencialidade", seria necessário demonstrá-la textualmente. Não o tendo feito, pois apenas elencou, mais ou menos arbitrariamente, oito "imagens" e afirmou serem autorreferenciais, apenas surgem como chave de sua própria leitura, e não como elementos que partem da suposta totalidade que busca definir.

Os pontos mais importantes de Amancio para a nossa pesquisa se encontram, principalmente, em sua análise da crítica pynchoniana, na qual revela uma generalizada falta de atenção ao texto e ao contexto dos trechos citados. Seria preciso, a nosso ver, radicalizar essa crítica: ainda não foi articulada diretamente nos romances de Pynchon aquilo que ele entende por história, ficção, realidade, mundo etc., palavras muito caras à crítica, mas sobrepostas e como que abafadas por outros críticos. Note-se, p.ex., como nem Amancio consegue fugir disso: quando menciona a "entropia", apenas cita um trecho de Pynchon para provar o argumento de Serres. No caso de "enciclopédico", "autorreferencialidade", "super-narrador" e outros, nem mesmo há tais termos em *AtD*.

Mais recentemente, Brian McHale (2019) afirma que Thomas Pynchon é tão importante ao pós-modernismo que é como se fossem feitos um para o outro (pp. 289-90). Por fim, parece que o argumento de Amancio se direcionou para tornar Pynchon, querendo ou não, em epítome do pós-modernismo, segundo o qual, numa interpretação que não é nova na crítica, tudo é infinito "transbordamento", deriva e "autorreferencialidade".

---

[49] Q.v. nota 45 *supra*. Nossa questão não se reduz à mera postulação de que há nos romances de Pynchon um enciclopedismo, ou seja, um extenso conjunto de saberes que atua de maneira preponderante na narrativa. Além do fato de tomá-lo como dado óbvio, patente de maneira igual em todos os romances de Pynchon, que conta com uma carreira de mais de cinquenta anos, tende-se a reduzir, com isso, as diversas formas como o autor, ao longo de sua história, trabalhou com esses saberes. Ou seja, ao não levar em conta os termos singulares de cada romance — e são singulares justamente por serem tratados diferentemente —, a suposta riqueza de saberes torna-se planificada. Torna-se mote: Pynchon é um sabichão que gosta de colocar de modo cômico e paródico tudo quanto é conhecimento científico em seus romances, eis porque todo significado último é precário, tudo é pastiche e pós-modernismo. Com isso, não se pontua nem por que estão ali, quais suas possíveis funções narrativas, nem se problematiza como essa atitude multifacetada se desenvolveu ao longo de sua carreira.

2.2.2 O estilo de Pynchon

Enquanto Amancio focou na explicitação daquilo que faz de *AtD* um romance complexo, o que o liga, portanto, à primeira fase da crítica pynchoniana, o texto de Robert E. Kohn (2009) salienta o pós-modernismo de *AtD*, mais especificamente, de dois momentos do pós-modernismo, cujas características principais podem ser distinguidas por uma série de comparações, como veremos. Esse enfoque reúne Kohn à segunda fase da crítica, quando Pynchon foi, como vimos, interpretado como mestre da ironia e das narrativas labirínticas, para quem a falta de um sentido último não criava empecilhos. Tal como fizemos com Amancio, vamos explicitar como essa interpretação pós-modernista cria uma determinada imagem e leitura de *AtD*.

Comecemos pelo título, no qual já poderemos esboçar o caminho da argumentação. Kohn intitulou seu artigo de "*Pynchon's Transition from Ethos-based Postmodernism to Late-Postmodern Stylistics*". A ênfase recai, portanto, na ideia de transição, ou seja, no movimento interno da obra de Pynchon. Sendo transição, há, pelo menos, um ponto de partida e um de chegada. O primeiro é a novela *The crying of lot 49* (*C49*), tomada, aqui, como metonímia do etos pós-modernista, no qual a novela se insere e segundo o qual age contra certas características do modernismo. O ponto de chegada é *AtD*, lançado quarenta anos depois e tomado aqui como figura da estilística do pós-modernismo tardio, quando aquele etos como que perdeu seu sentido primordial e sério para tornar-se algo mais leve e otimista. Como ponte entre os dois livros, Kohn apresenta e analisa quatro pinturas estadunidenses da década de 1980. Existe, como afirma o autor, uma "sinergia" (p. 194) entre esses pontos que formaria uma espécie de linha interpretativa, principal hipótese do texto: *C49* influenciou os pintores do pós-modernismo de 1980, que as críticas Sabine Eckmann e Crystal Downing, citadas pelo autor, reconhecem como a década do completo assentamento do estilo pós-moderno nas artes pictóricas. Já esses pintores influenciaram Pynchon em *AtD*: pinturas "*are limited to visual imagery and cannot articulate an ethos, but they can make a stylistic case*" (p. 194). A transição de um ponto a outro, de *C49* a *AtD*, como que estaria garantida pela ponte pictórica que influenciou Pynchon. Soma-se a isso o dado que, para Kohn, os quarenta anos entre uma obra e outra viram o nascimento e florescimento do pós-modernismo nas artes e sua transição, na literatura, de etos para estilo. Assim, Kohn

quer demonstrar como a "personalidade verbal" (p. 196) de Pynchon também mudou nesse meio-tempo transicional.

Como suporte principal de seu argumento, Kohn analisa as nove frases do parágrafo final de *AtD*. Ele divide o texto em quatro partes, nas quais analisa certa característica que pertence ao etos do pós-modernismo e sua consequente transformação estilística na pintura e na literatura: "*Utopian Harmony Repudiated*", "*Anti-Totalization*", "*Interpenetration of Worlds*" e "*Pastiche*".

O ponto de partida de Kohn para abordar o pós-modernismo é seu "repúdio à harmonia utópica" do modernismo. Essa característica é levantada por Kohn partir da ideia de Irving Sandler, segundo a qual a modernidade "*had an 'exalted conception of universal progress' and a messianic belief 'that human society was evolving toward a supranational utopia'*" (p. 196). O pós-modernismo, por sua vez, repudia esse "otimismo da modernidade" em favor de uma "tomada distópica", decorrente dos terrores das guerras mundiais. Kohn ilustra isso com o díptico de Robert Longo, *Untitled (White Riot Series)*, de 1982, que apresenta cinco pessoas lutando com rostos impassíveis e olhos quedos. Tal cena remeteria a "*The Courier's Tragedy*", uma peça ao estilo jacobino no meio de *C49*, na qual uma "crescente entropia" (p. 197) seria encenada no comportamento humano. Essa entropia, por sua vez, remeteria a um capítulo da autobiografia de Henry Adams, que relaciona tal conceito físico com a dinâmica histórica e sua inevitável marcha ao nada. A crença da modernidade nesse progresso, observa Kohn, como que encontraria objeção dentro das próprias leis físicas.

Por sua vez, a pintura de Longo, com sua serena cena de luta, ressoaria em *AtD*, diz Kohn, quando a personagem Yashmeen Halfcourt se pergunta: "*What are any of these 'utopian dreams' of ours but defective forms of time-travel?*" (2006, p. 942). Aqui, Kohn entende que há "*a shift from serious philosophic ethos to buoyant light-heartedness*" (p. 198). Portanto, o conflito seria representado, em *AtD*, de uma maneira "mais caprichosa [*whimsical*]" e a entropia ganharia uma face mais otimista. No último parágrafo, isso estaria presente na certeza do tripulante Miles Blundell de que a aeronave *Inconvenience* tornou-se seu próprio destino, no qual desejos se tornariam "*more accessible to us*". Essa certeza estaria, para Kohn, minada pela própria narrativa, que, em seu início, apresenta Miles como um tripulante desajeitado. Haveria "cinismo" na voz do narrador e um "*a tempered slap* [...] *against the well-meaning utopian*

modernists" que tinham, igualmente, segundo Kohn, uma visão simplista da realidade, da qual Pynchon teria tomado parte em alguma medida (p. 199).

A segunda característica do pós-modernismo, a antitotalização, é introduzida pela "complexidade insolúvel" (p. 199) de *C49*, ou seja, sua resistência às interpretações totalizadoras, que buscam unidade de sentido, daí ser um livro "convoluto". Textualmente, *C49* autorreferencia essa tendência na voz de Driblette: "*You can put together clues, develop a thesis, or several, about why characters reacted to the Trystero possibility the way they did.... You could waste your life that way and never touch the truth*". A ponte pictórica é formada com David Salle e seu tríptico *Pound Notes*, de 1986, cuja primeira parte é a pintura de uma mulher com uma insígnia vermelha, possivelmente dos Medici, a segunda é uma foto de um rapaz aparentemente contando dinheiro e a terceira, um desenho de duas figuras, possivelmente mulheres, sem cabeça, a mesma insígnia, só que preta, e uma hélice no cotovelo de uma das figuras. Com esse enigmático tríptico, Kohn associa a ideia de François Lyotard acerca da descrença, característica do pós-modernismo, nas grandes narrativas e também um trecho de Fredric Jameson tanto sobre a incapacidade de se criar "*any hermeneutic or interpretive system to domesticate these juxtapositions and turn them into usable meanings*" (p. 199), quanto sobre a falta de "desmistificação" entre as partes (p. 200). Essa fragmentação se contraporia à demanda modernista por uma obra coesa, uma "totalidade" (p. 201).

Para Kohn, o último parágrafo de *AtD* também condensa essa resistência. Quando o narrador afirma que a tripulação verá o manômetro começar a cair, Kohn chama atenção para uma ambiguidade: o que exatamente ele está medindo, "pressão do gás hidrogênio ou do ar barométrico", i.e., da atmosfera? No primeiro caso, o aeróstato estaria se preparando para pousar. No segundo, estaria em ascensão. Portanto, caberia ao leitor fazer a escolha. Kohn traz duas resenhas da época de lançamento do romance, uma de Sophie Ratcliffe, que vê no final uma tragédia, e outra de Denis Schenk, que o entende como alegre. Portanto, enquanto em *C49* a resistência antitotalizadora é "expressa no *todo*", *AtD* apresenta-a "mais estilisticamente difundida", pois poderia ser encontrada mesmo em frases (p. 202).

O terceiro ponto, sobre a interpenetração de mundos, é introduzida por uma frase que une a pintura de Eric Fischl, *The Evacuation of Saigon*, de 1987, e *C49* como "*postmodern mixture of fiction and genuine history*" (p. 202). Trata-se de um tríptico

em que apenas um painel é pendurado, os outros dois ficam encostados na parede em determinado ângulo. Compõem-nos uma mulher nua na água cobrindo os peitos e com água até um pouco abaixo do joelho, um barco motorizado abandonado e um chapéu de cule, jogado na água, ao redor do qual escorre verticalmente um líquido branco. Não fica totalmente claro, para Kohn, se esse tríptico "*represent different worlds and their juncture or else the dissonant interpenetrations of worlds*" (p. 205). A sombra da mulher parece deformada; o "líquido" do chapéu não segue o padrão horizontal da água; e o barco não tem um propósito claro, se para fugir ou não. Nesse ponto, cita a ideia de Linda Hutcheon de que o pós-modernismo adere à representação realista, ao mesmo tempo em que a contradiz.

C49 também seguiria essa "*conflation of historical and fictional information*" (p. 205) na narrativa da agência de correio secreta *Thurm and Taxis*. Ela teria existido desde o século XIII e se basearia no livro de um certo "*Dr. Diocletian Blobb*", que, no final das contas, é invenção de Pynchon. Para Kohn, esse "etos pós-moderno" seria "*a mocking of modernity's tendency to write history to its liking*" (p. 205). De modo que, citando Brian McHale, "*even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with the official record as a vehicle of historical truth*" (p. 205).

AtD, então, aparece para Kohn como um "pico" atingido dessa interpenetração, enquanto *C49* "meramente [a] testa". Curiosamente, Kohn não analisa nenhuma sentença do último parágrafo do livro, mas uma passagem ao final de sua penúltima parte, o "scanner de Nipkow", patenteado na década de 1880 e que foi a base da televisão. Mas agora, nas mãos de Rideout e Boswell, ele é capaz de projetar fotos e, através de uma integração, trazê-la "*back into action . . . even back to life*". Para Kohn, isso constitui uma "*outlandish extrapolation*" de um dado histórico e, assim, uma interpenetração de mundos (p. 205). Em comparação ao etos de *C49*, que fundia mundos contra uma historiografia repleta de lacunas, pelas quais "sutilmente compensa[ria]", *AtD* desenvolve esse recurso como uma "estilística intrigante", a partir da qual cria, citando de Barbara Dancygier, "rupturas" deliberadas na narrativa e arranca o leitor de sua zona passiva, para "intrigá-lo" (p. 205). Kohn finaliza afirmando que o fato de esse leitor, segundo Dancygier, apreciar tais aventuras evidencia a estilização desse procedimento (p. 206).

Por fim, o pastiche é introduzido com base em diferentes teorizações, a começar por Fredric Jameson, que o classifica como "*One of the most significant features or*

practices in postmodernism today [i.e. 1983]", que consistiria numa "imitação" ou "mimetismo de outros estilos" (p. 206). Já Irving Sandler e Sabine Eckmann, segundo Kohn, definem o pastiche em termos de "apropriações". A ponte pictórica finaliza-se com a pintura de Keith Harring, *Red Room*, de 1988. Apresenta uma figura, metade com características femininas e metade masculinas, reclinada provavelmente num sofá dentro de um quarto vermelho com televisão desligada da tomada, aquário com dois peixes, vaso com plantas, duas janelas e o que talvez seja um quadro com quatro círculos concêntricos. A pintura, para Kohn e Eckmann, lembra as odaliscas reclinadas de Henri Matisse. Não só lembra, todavia, como torna-se um pastiche ao deslocar a "arte clássica" para dentro de uma "ambientação pós-moderna" (p. 208), como explica Kohn.

Essa oposição entre arte clássica e pós-moderna também se encontra em *C49* como um exemplo de pastiche. Seria "um precedente pós-modernista" de Keith Harring a "apropriação" da Vênus de Botticelli, que Pynchon emprega como um "'entretenimento' comercial" (p. 207). Ao comparar trechos de *C49* com a pintura do século XV, conclui que existe uma "identidade", segundo a qual Oedipa Mass, protagonista de *C49*, seria a Vênus, mas deslocada no século XX (pp. 207-8).

Enquanto isso, *AtD* surgiria num momento em que o pastiche já tinha se tornado um "dispositivo estético popular" (p. 208). Ele é "sutilmente usado" para imitar gêneros de época, como os livros de aventuras para garotos da série Tom Swift. No entanto, trata-se de um recurso que se encontra até no nível da frase, para Kohn, como quando um iogue, caracterizado pelo narrador como "*a figure in a vision, and also Rinpungpa himself*", diz: "*remember one thing—when you come to a fork in the road, take it*" (2006, p. 766). Também o narrador, para Kohn, parece uma figura dupla, "*writing at cross-purposes: one a scholarly aficionado of arcane history, the other, idiosyncrasy personified*" (p. 208). Como último exemplo, Kohn cita um caso de "pastiche cartunesco", em que um uigur, Al Mar-Fuad, tem problemas em pronunciar o fonema /r/ (PYNCHON, 2006, 757). O nome dessa personagem soa muito igual ao de outra da Warner Bros., Elmer Fudd, conhecido no Brasil como Hortelino, que também tem problema de pronunciar o fonema. Tal lista se completa com a retomada de uma ideia introduzida na terceira parte, sobre a interpenetração de mundos: a muita "jocosidade" e pouca "tensão" de *AtD* remontaria parcialmente à diminuição do medo de uma "guerra nuclear" na década de 1970 (KOHN, 2009, p. 209).

Kohn retoma o argumento do primeiro ponto, acerca da entropia e sua força destruidora, e mostra uma outra face a partir de Norbert Wiener, um dos idealizadores da cibernética: se tomamos o universo como um todo, a entropia se torna um processo destruidor; se focalizamos nossa atenção em certas ilhas de entropia decrescente, como o planeta Terra, tais ideias obscuras perdem o seu poder. Para Kohn, o Pynchon de *C49* só seria capaz de ver a entropia a partir da morte térmica do universo como um todo, tal como Henry Adams. Já o Pynchon de *AtD* consegue vê-la a partir dessas ilhas: "*Thus, the pattern of* Against the Day *is one of increasingly complex activity*" (p. 209). E, aqui, Kohn aventa a hipótese de Pynchon ter sido influenciado pelas cores vibrantes da pintura de Harring (p. 210), indicativas de um cenário de complexidade crescente, visível na interpretação da última frase do livro, "*They fly toward grace.*". Kohn afirma que o romance provoca no leitor pelo menos três leituras do vocábulo "*grace*": "transcendental", partindo da Bíblia, mais especificamente do início da segunda epístola de Pedro; "vingativa", na qual se confere um "estado de graça" através da tortura de um torturador; e "idiossincrática", como quando a personagem Lew Basnight adentra "*a condition he had no memory of having sought, which he later came to think of as grace*" (PYNCHON, 2006, p. 42), na qual as coisas se tornam exatamente o que são.

Nas considerações finais, Kohn retoma o conceito de estilo de Northrop Frye, expresso pela máxima "*le style c'est l'homme*" (pp. 196, 211). Isso porque Pynchon teria saído de um "*ethos-based postmodernism*", "*onerous but liberating*", para uma "*late-postmodern stylistics*", caracterizada por um "*delight in the playing with words, with styles, with worlds and with histories*" (p. 210). E essa transição foi "facilitada" por um "*reprieve from the persistent fear of nuclear annihilation and entropy-based heat-death*" (pp. 210-1). O "homem Pynchon", assim, ao estar colocado num mundo pós-Guerra Fria, se permitiria a abertura para o jogo. Com base nisso, Kohn propõe um novo gênero, o "lúdico pós-modernismo tardio" [*ludic late-postmodernism*] (p. 211).

A partir da confrontação de diferentes campos artísticos, Kohn cria uma linha repleta de "sinergia" entre seus pontos, concebidos dentro de uma cronologia e de um plano geral. A cronologia, no caso, seria os quarenta anos que separam *C49* e *AtD*, enquanto o plano geral seria a hipótese principal do artigo, a ideia de que a "personalidade verbal" de Pynchon sofreu uma mudança que pode ser captada na oposição entre "etos" e "estilística". O etos seria entendido, segundo Kohn, como o trabalho sério e oneroso que se contrapõe, necessariamente, a algo anterior que se

instaura como uma convenção. Já a estilística seria o livre jogo das palavras, que implica uma relação tal entre a escrita e o escritor, que, ao criar aquela, este não se sente necessariamente coagido por um estado de coisas contra o qual deveria combater, permitindo-se criar idiossincrasias de maneira leve. No primeiro parágrafo do texto, Kohn fala de ambos em termos de dependência: "Against the Day *is more prominently postmodern in style than in the ethos that originally* fostered *that style*" (p. 194, ênfase nossa).

As pinturas seriam uma ponte entre o etos e a estilística. Para Kohn, elas são capazes de transmitir apenas o estilo, por conta do meio (as imagens) pelo qual são criadas. Por isso, elas influenciariam uma estilística futura, que seria encontrada em *AtD*. A relação com as artes visuais se encontra, para Kohn, no prefácio de *Slow Learner* (1984), um compilado de contos que Pynchon escreveu entre 1959 e 1964, no qual afirma, durante a faculdade, ter assistido a cursos de artes e ter tomado grande interesse principalmente pelos surrealistas.

A comparação dos dois livros de Pynchon faz pensar não apenas numa cronologia, mas, como vimos anteriormente, numa transição que acaba por desembocar numa evolução. E é de se notar que ler *AtD* em comparação a *C49* significa perder de vista exatamente a novidade que ele traz, a maneira como se insere em seu tempo, visto que isto destitui ambos os livros de sua singularidade, reduz as possibilidades de interpretar *AtD*, porque ele está circunscrito a *C49*. Não à toa, o último parágrafo de *AtD*, anunciado como objeto de leitura cerrada de Kohn, não foi analisado completamente. Basta lembrarmos que, no terceiro ponto de seu texto, sobre a interpenetração de mundos, não houve espaço para a interpretação do parágrafo de *AtD*. Talvez isso ocorra porque *AtD* torna-se, para Kohn, o ponto máximo do que foi apenas testado anteriormente em *C49*. No entanto, um livro publicado em certo tempo responderia a demandas que não seriam imediatamente comparáveis, caso esse fundamento temporal mudasse. Se Kohn acredita que o terror da guerra nuclear movia Pynchon a escrever *C49* de determinado jeito e, com a supressão desse terror, a escrever *AtD* de outro jeito, então, a rigor, não haveria progresso, um pico alcançado, mas mudanças dos termos do jogo, para usar um termo caro a Kohn. Além disso, se não havia o terror da guerra nuclear, o que dizer justamente da guerra ao terror, que acabara de se iniciar nos EUA do início do século XXI?

Para entender como *AtD* foi lido, de modo geral, pela crítica, precisamos nos focar na maneira como o último parágrafo foi e não foi lido por Kohn. Porque vimos notando que é um *modus operandi* recorrente na crítica pynchoniana que os trechos são, continuamente, analisados por sobreposição teórica. Ou seja, não a partir dos termos propostos pelo próprio romance, demonstrando como determinado trecho evoca determinada teoria, mas formulando primeiro a teoria e depois citando o romance, como uma espécie de comprovação da teoria. Como se pôde ver em nossa reconstrução dos argumentos de Kohn, constatamos que nenhuma parte das obras em questão (*C49*, os pintores ou *AtD*) iniciou a discussão, mas, sim, considerações teóricas que, em seguida, foram sobrepostas às leituras de determinados trechos dos livros, muitos dos quais não analisados. De novo, nos encontramos com o problema do uso do texto ficcional para fins de comprovação de hipóteses anteriormente concebidas, em vez da formulação de uma hipótese que leve em conta, de forma radical, o livro e seus termos. Isto é compreensível se percebermos como Kohn dá e, ao mesmo tempo, não dá importância, na seção sobre o repúdio à harmonia utópica, para o fato de que mais de mil páginas separam o tripulante desajeitado adolescente Miles Blundell do adulto casado que encerra o livro. Afinal, não há nada nesse último parágrafo que faça referência a essa característica do jovem Blundell. Uma hipótese intrigante, que se beneficiaria de uma análise mais detida, parece perder em força interpretativa quando a materialidade do texto é colocada inteiramente de lado, embora se tratem de mais de mil páginas. Da mesma forma, não se demonstra a definição de "entropia", existente tanto em *C49* quanto em *AtD*; traz-se apenas a autoridade de Norbert Wiener e instaura-se uma lógica binária do "ou/ou": ou *C49* e sua entropia apocalíptica, ou *AtD* e sua entropia lúdica.

E, no entanto, Linda Hutcheon, que faz parte do arcabouço de Kohn, já havia dito mais de uma vez, em *A poetics of postmodernism*, que a lógica regente do pós-modernismo não é essa, mas a do "ambos/e" [*both/and*] (1988, pp. 46, 49, 50). Se os livros trazem uma definição na voz de alguma personagem ou do narrador, por que não colocá-la diretamente dentro da discussão? Por que só pode ser a tão precária escolha entre ficção e teoria? E por que geralmente se escolhe esta?

2.2.3 As narrativas globais de Pynchon

O artigo de Tore Rye Andersen (2016), lançado na revista *Orbit*, responde a uma demanda muito específica dos EUA, colocada por críticos como Richard Gray, Michael Rothberg, inclusive Horace Engdahl, que, em 2008, antes de entregar o Nobel de literatura, falou da "insularidade" dos EUA em relação ao mundo, especialmente o europeu, que ainda seria "o centro do mundo literário". Por não traduzirem o suficiente, não participariam do "grande diálogo da literatura". Andersen mostra os dois lados: por um lado, a crítica de Engdahl faz sentido estatisticamente, pois apenas 3-5% dos livros publicados nos EUA "foram traduzidos de outra língua" (p. 2); por outro, os autores não são "necessariamente culpados" disso. A crítica de Engdahl nem mesmo poderia implicar que os autores são isolados como as editoras. Os dois primeiros críticos mencionados, no geral, dizem que a literatura norte-americana não foi ainda "*capable of addressing the world in the United States and the United States in the world*", "*an American world literature*" (p. 5). Tratar-se-ia de "*a sort of ethical imperative for contemporary American writers*" (p. 6), que teriam dificuldade de pensar o mundo além de suas costas leste e oeste. Entretanto, para Andersen, tal literatura já existe nos EUA.

Seu argumento é desenvolvido ao longo de quatro passos, o primeiro dos quais reconstruímos acima. Mais especificamente, Andersen busca mostrar como os três maiores romances de Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, *Mason & Dixon* e *AtD*, formam uma trilogia de "romances *histórico-mundiais* ou *globais*" [world-historical or global *novels*] (p. 8; grifo do autor), na qual se encenam "*the gestation and emergence of our contemporary global reality*" (p. 37). Percebemos que esse intuito já se encontra no título do artigo: "*Mapping the world: Thomas Pynchon's Global Novels*". Seu subtítulo responde a pergunta formulada acima: o autor que abordou a complexa realidade global é Thomas Pynchon. E, para Andersen, isto foi feito através de uma forma específica, o romance, a qual, a partir de Pynchon, se globalizou, influenciando diretamente o modo de criação das personagens e do enredo. Como veremos, também o mundo não será mais simples paisagem por onde as personagens agem, mas o protagonista do romance. Poderíamos dizer, portanto, que Andersen estaria tentando responder a ideia de que faltariam heróis nos romances de Pynchon, como vimos em Amancio.

O segundo passo do argumento de Andersen apresenta por que três romances de Pynchon podem ser selecionados e trabalhados em conjunto. O que os caracterizaria é

uma "admirável unidade de sua visão" (p. 8): *Gravity's Rainbow*, *Mason & Dixon* e *AtD*, chamados por Andersen de "romances *histórico-mundiais* ou *globais*". Seriam romances com "*pronounced similarities* [...] [*such as*] *conceptual, formal, stylistic and thematic traits*" (p. 8). Por isso, para Andersen, os três romances podem ser lidos como "três partes de um projeto romanesco maior, ou talvez três partes de um tríptico".

Após justificar a união desses romances num tríptico, Andersen procura mostrar quais as "ambições globais" de *AtD*, entendido aqui como "último capítulo" dessa trilogia. Andersen já enxerga tais ambições na sinopse, supostamente escrita por Pynchon na orelha da sobrecapa da primeira edição. Em seguida, Andersen condensa as cinquenta primeiras páginas da Exposição Columbina: "*an elaborate miniature of the world and therefore a fitting setting for a novel that is in itself a condensed representation of the world*" (pp. 10-1). Ou seja, haver num romance global uma mini encenação do mundo configura uma espécie de "*mise en abyme*", assim como atesta que ela não é "*a neutral background for the actions of the characters, but an explicit presence – more of an actor than a landscape*" (p. 11). E como com todo ator, suas ações apresentam "*different worldviews*", que diferirão da de Pynchon. A Exposição seria, para Andersen, uma "vitrine" da tecnologia pululante do final do século XIX. Mas quando os "*Chums of Chance*" chegam a Chicago e se deparam com os currais, mostra-se a outra face do que a Exposição esconde, uma redução de possibilidades em direção à morte (sendo que, dentro da Exposição, já há quem seja relegado a espaços menos iluminados).

Com tal "ambição de representar um espaço global" (p. 11), seria difícil "fixar" os protagonistas, ainda que algumas personagens apareçam mais. Mas, para Andersen, esse romance é "*most aptly described as a collective novel or a network narrative, where the true protagonist is the world around 1900*" (2016, p. 14). Assim, p.ex., a estrada de ferro não é apenas um meio de transporte, mas também "*a synecdoche for the inexorable progress of modernity and globalization*" (p. 15). Da mesma forma, a luz passa de um "objeto exótico" para um "bem de consumo", que "coloniza", "infecta" e "invade" a noite. Haveria dois níveis: macro, no qual Pynchon descreveria "enciclopedicamente [...] a criação das infraestruturas tecnológicas" que permitiriam o deslocamento de "bens e povos", ou seja, a globalização; e micro, as consequências desses processos "para seres humanos individuais" (pp. 16-7). Dentro dessa dinâmica narrativa, na qual os efeitos de uma transformação social e tecnológica se dividem em

dois níveis (que poderíamos chamar de social e individual), Andersen entende que Pynchon não apenas expõe os "mecanismos de repressão" do nível macro, mas também a "corresponsabilidade" que os indivíduos têm nesses "processos políticos e econômicos" (p. 18), visto que esses dois níveis não estão separados senão "por centímetros" (p. 18).

Andersen, em seguida, relaciona ao nível micro um dos acontecimentos mais marcantes do início do século XX, a primeira guerra mundial. Pois Andersen entende que, para Pynchon, essa mesma lógica de "corresponsabilidade" valeria para a primeira guerra mundial, visto que teria concorrido para a sua realização a passividade das personagens, que "*submit to a false determinism and thus contribute to the reduction of a historical field of possibilities into a foregone conclusion*" (p. 18). No entanto, como explicar a presença reduzida da primeira guerra, num romance que operou um "*prolonged build-up*" (p. 18) até ela? São oito páginas vistas pelos "menos que reais" "*Chums of Chance*", dotados de uma "perspectiva de outro mundo" e que só a compreendem pelos efeitos. Para Andersen, a resposta se encontra numa técnica das "pinturas históricas" da personagem Hunter Penhallow, que consiste em criar "vazios deliberados" [*deliberate vacancies*], nos quais "o assunto principal está ausente", mas todos os outros elementos como que "*point to the missing centerpiece and in concert define its outline*" (p. 19). Por isso que a guerra seria, para Andersen, ao mesmo tempo "ausente e onipresente" na obra.

Andersen conclui seu argumento em *AtD* conectando o "nível pessoal, local e global" num "panorama histórico enorme" (2016, p. 20). O que vem a seguir, o passo final de seu argumento, poderia ser descrito como o prolongamento dessas conclusões para as particularidades das outras duas obras e para o tríptico em geral. Por isso, em vez de reconstruí-lo, como fizemos até agora, vamos enfatizar um momento específico que, de alguma maneira, esbarra com a presente delimitação de pesquisa e, ao mesmo tempo, nos parece amarrar a argumentação subsequente.

Já vimos que, para Andersen, é importante para Pynchon descrever "enciclopedicamente" o deslocamento de bens e pessoas, assim como expor "a complexa relação entre humanos e tecnologia" (p. 27) num mundo globalizado, pois provê uma maneira de abarcá-lo. Para Andersen, um dos mecanismos retóricos prediletos de Pynchon é "o catálogo" (p. 28). Isso lhe ofereceria uma maneira de efetivar uma "dupla perspectiva histórica", como diz Andersen: imersão (obscura) no

passado, revelando-o como o presente que já foi um dia e a partir do qual se pesquisam as possibilidades entrevistas e almejadas nas personagens; e retrospecção (esclarecedora) desse passado, à maneira da "historiografia tradicional", com o qual mostra "o que realmente aconteceu" (p. 25), questionando-se como um campo de possibilidades se tornou uma "*well-defined timeline*" (p. 25). O "catálogo", por sua vez, é definido por Andersen como uma maneira de "*draw a tactile portrait of the products and people of a global reality*" (p. 28), trazendo, portanto, o global para o local, ao descrever, num espaço delimitado, a presença de produtos do mundo inteiro. São recursos como o catálogo que fazem da ambientação dos "romances globais" de Pynchon serem "*dictated by the historical processes he describes*", tornando sua "mundanidade [*worldliness*]" em algo maior que mera curiosidade pelo mundo (p. 30).

Essas preocupações globais dentro de um "romance em rede" sugerem, para Andersen, uma tentativa de construção de um mapa imaginário do globo. O autor relaciona essa tentativa de Pynchon com a ideia de criação de um "mapa cognitivo" de Frederic Jameson, segundo a qual a globalização desafiou todas as tentativas de o indivíduo se localizar no mundo, exigindo, portanto, uma nova estética capaz de representá-lo (p. 34). Dessa forma, Andersen compreende que Pynchon se utilize do artifício retórico do "catálogo" como uma maneira de expor "*the shaky foundations from which we all have to act*" (p. 35). Portanto, esse tríptico de romances de Pynchon seria uma tentativa de construção de "*a map of the world and our uncertain position in it*" (p. 35), assim como do "espaço do capital multinacional". Para Andersen, tal mapa se caracteriza tanto pela reprodução dessa confusão espacial e social, quanto por "iluminar um caminho por entre a selva" (p. 35). E, precisamente, o "equilíbrio" das duas perspectivas históricas (imersão obscura e retrospecção esclarecedora) torna-se "pré-requisito" desse mapa.

A partir desse processo de mapeamento (mais que do mapa, que ainda não existe), tenta-se compreender uma série de acontecimentos: o "mergulho de cabeça na modernidade", a progressiva mecanização da vida cotidiana, a consequente "perda de humanidade" e "encolhimento de visões alternativas" ao mundo que nos cerca (p. 36). Trata-se de uma maneira de lidar com a provisoriedade da vida após a primeira guerra mundial, que, paulatinamente, se tornaria mais frágil com o avanço do capitalismo.

Podemos notar que também Andersen não oferece interpretações de fôlego de passagens das obras, nem especifica a maneira como se encontram dentro do romance,

citando passagens que mais pareceriam servir de confirmação de argumentos (no mais das vezes anteriormente) oferecidos. Quando Andersen, p.ex., argumenta acerca da conectividade de tudo com tudo, operada pelo projeto romanesco global de Pynchon, em face do "dia do juízo final ecológico" (p. 32), ele cita uma passagem em que a personagem Kit Traverse vaga por uma taiga siberiana e presencia o "Evento de Tunguska", um meteoro que aí caiu em 1908:

> *Two small black birds who had not been there now emerged out of the light as it faded to everyday green and blue again. Kit understood for a moment that forms of life were a connected set – critters he was destined never to see existing so that those he did see would be just where they were when he saw them. Somewhere on the other side of the world, an exotic beetle stood at a precise distance and compass bearing from an unclassified shrub so that here, in this clearing, these two black birds might appear to Kit, precisely as they were.*
>
> (PYNCHON, 2006, p. 782)

O trecho tem o poder de confirmar a tese de estarmos todos conectados "de múltiplas maneiras" e sermos, ao mesmo tempo, incapazes de "apreender em sua inteireza" essa conectividade (ANDERSEN, 2016, p. 32). No entanto, essa ideia nos parece sofrer certo abalo pelo próprio romance na frase seguinte, que conclui o parágrafo, quando o narrador (pois é dele a voz) nos diz que essa explosão epífana teve o efeito de fazer com que "*He [Kit] had entered a state of total attention to no object he could see or sense, or eventually even imagine in any interior way, while Prance was all but hysterical*" (PYNCHON, 2012, p. 782). Que espécie de conexão é essa que direciona o sujeito ao invisível, insensível e mesmo ao inimaginável? Além disso, não se explicita a relação (contraste? harmonia?) que o trecho evoca entre a luz, que, neste caso, é excessiva, de causa extraterrestre e provavelmente *branca*, e o surgimento progressivo de dois pequenos pássaros *pretos* a partir dessa luz. Como teremos chance de ver na análise metaforológica da narrativa de *AtD*, a metáfora da luz e da escuridão não é fortuita e simples. A própria visão entra em xeque nessa última frase, de modo que, a princípio, Kit não só não viu o antípoda "besouro exótico", como também qualquer outra coisa. Portanto, essa conexão global surge no texto sob o signo de um estado em que a atenção (a nada) é total, mas os sentidos e a imaginação são mínimos. Não poderíamos pensar essa assimetria como um desenvolvimento figurativo da relação anterior da luz (máxima) e da escuridão (mínima)? E no entanto, um fator que complexifica e enriquece a hipótese de Andersen, de que Pynchon articula um imaginário global, é esse ser apenas *um dos relatos* que o romance, nesse capítulo e no seguinte, apresenta da explosão, de modo que o sentimento de conexão não é partilhado

por todos, nem o trecho oferece motivos para que este relato específico tenha primazia sobre o das outras personagens.

Enquanto Amancio nos pareceu privilegiar o estudo narrativo do "todo" da obra a partir de algumas partes, especialmente das primeiras cinquenta páginas, Andersen enfatizou aspectos da obra que remetem a uma tentativa de Pynchon de abordar a "complexa realidade global" (ANDERSEN, 2016, p. 7). A frase final do artigo é também a frase final presente a orelha direita de *AtD* (ver imagem 5): "*Maybe it's not the world, but with a minor adjustment or two it's what the world might be.*" Para Andersen, isso é uma "*hopeful observation*", talvez querendo referir-se ao "*might*", indicativo de um futuro possível (nosso futuro do pretérito) e, assim, na esperança de se concretizar. Uma leitura mais atenta poderia revelar uma relação repleta de ruído com esse mundo, a começar pelo "*Maybe*", como vimos anteriormente em 1.3. Como uma obra de arte poderia ser o mundo? Que ajustes menores são esses que o harmonizariam com a ficção? Mas o romance não trata do final do século XIX e início do XX? Como um romance sobre o passado poderia revelar a possibilidade do que "o mundo poderia ser"? O que esse uso do tempo nos revela sobre o que encontraremos escrito no romance? E mais, o mundo é ajustável à maneira de quê, uma máquina, um texto, um corpo? Como essa relação seria possível, se o primeiro capítulo já nos apresenta órfãos, pilotando uma aeronave movida a um moto perpétuo, e um cachorro que sabe ler e se fazer entendido? A partir de algumas das muitas questões que ainda poderíamos elaborar, temos de objetar a segurança de Andersen: menos que uma "observação", tratar-se-ia de um *problema*, colocado indireta e quiçá jocosamente, mas mais ou menos evidente no "talvez"; e talvez nem tão "esperançoso" quanto "engenhoso" e "irônico", entendido como uma maneira de o autor dizer muito com pouco sob a roupagem do possível. Afinal, não é que não seja o mundo, mas sim que *talvez* não seja: há a chance de que, na verdade, o mundo seja outra coisa, mas quem saberá dizê-lo? Talvez este romance não. Trata-se de um modo de incitar a curiosidade do leitor, como uma espécie de *teaser*, no qual ele é convidado a participar ativamente da produção de sentido.

Vale dizer que Andersen representa, atualmente, uma das principais linhas de pesquisa da obra pynchoniana, que conflui com o que afirmamos acerca da terceira fase da crítica pynchoniana. Uma característica comum dela, como pudemos ver nos três textos analisados, é uma dificuldade de trabalhar com os termos que o próprio romance oferece, em vez de recorrer rapidamente a outros autores. Conclusões valiosas, embora

não sejam refutadas, nos parecem perder algo de sua força por encontrar apoio um tanto ocasional no texto. Nesse caso, parece que as hipóteses ganham preeminência em detrimento do que o livro teria a oferecer, de modo que basta, muitas vezes, abri-lo e ler um trecho imediatamente anterior ou posterior para encontrarmos dados que fragilizam a hipótese. Isso poderia se traduzir num aparente desprezo aos termos do próprio texto, à sua formulação sintática e retórica.

2.3 O detalhe escuro-luminoso

Poderíamos destacar de nossa reconstrução crítica dos textos de Amancio, Kohn e Andersen três pontos: (1) uma dificuldade de ler *AtD* levando em conta os termos articulados pela linguagem do romance, em vez de sugerir rapidamente uma sobreposição teórica, ou seja, em vez de instrumentalizar *AtD* para corroborar as afirmações de certos pensadores, deixando de lado e amainando o que poderia ser um diálogo tenso entre dois discursos ou mais; (2) um uso mais ou menos indiscriminado daquilo que Berressem chamou de "figuras conceituais centrípetas", especialmente o "pós-modernismo" e o "enciclopedismo", os quais, em vez de elucidar e problematizar aspectos do romance, parecem ter o objetivo mais de domá-lo do que de pôr-se frente a frente com suas dificuldades e tensões; (3) por último, a questão de os elementos textuais de *AtD* aparecerem descoladas do contexto em que aparecem no próprio romance. Ou seja, os trechos citados não são especificados quanto ao momento em que surgem no romance, não se apresenta quem é o locutor (se narrador ou personagem), seu interlocutor (se personagem ou o próprio leitor) etc.; em outras palavras, falta uma perspectiva narratológica que guie a análise textual de *AtD*. Do contrário, o texto se torna algo completamente descolado de sua dimensão material e descontextualizado de sua estrutura narrativa.

Como se vê, são problemas correlacionados, pois a sobreposição teórica desemboca num uso de lugares-comuns da crítica, acabando por impedir uma apreciação da singularidade do texto e do discurso romanescos, por serem rapidamente colocadas como que numa caixinha de interpretações mais ou menos prontas. O problema é que nenhuma dessas "figuras conceituais centrípetas" é entendida de uma só forma, pois são polêmicas. "Pós-modernismo", p.ex., evoca não só uma massa de interpretações diferentes, como as de Linda Hutcheon e Frederic Jameson, como

também uma interpretação específica do que foi o próprio modernismo, quem foram seus principais escritores e escritoras, quais foram seus objetivos artísticos e políticos. As narrativas do modernismo são controversas e, por definição, sujeitas à revisão histórica. "Enciclopedismo", da mesma forma, tentaria relacionar um método de escrita, que se utiliza criativamente de diversos saberes, com uma determinada interpretação do que foi o empreendimento da enciclopédia iluminista; além disso, com esse termo, não se demonstra ao leitor como esses mesmos saberes foram incorporados na narrativa, em quais momentos, por quais personagens, com quais possíveis objetivos. Como se pôde ver no caso do texto de Andersen, esses termos são usados mais ou menos indistintamente na crítica: três romances diferentes de décadas diferentes recebem a mesma designação de "enciclopedismo". Kohn ainda tenta delimitar especificidades, criando um conceito ou subgênero de pós-modernismo, mas o que resta é ainda uma mesma denominação que engloba dois livros separados por mais de quarenta anos. E vimos como Kohn faz a mesma coisa com Miles Blundell, não distinguindo entre a personagem do início e do final de *AtD*, como se não houvesse diferença entre personagens jovens e adultos.

Como dito anteriormente, as nossas críticas não têm o propósito de botar a perder o que esses textos oferecem como reflexão. Antes, elas nos ajudam a determinar com mais clareza a nossa própria maneira de ler *AtD*, mostrando ao nosso leitor não só como o romance tem sido lido, analisado e interpretado pela crítica, mas também apresentar, ainda que parcialmente, como não foi lido, quais aspectos foram deixados de lado, como foi utilizado e inutilizado, considerado ou desconsiderado. É com o intuito de desnudar isso que empreendemos essas reconstruções minuciosas e pensamos a partir dos textos, sempre cotejando com o romance e tecendo considerações acerca de algumas limitações da crítica. Identificar tais problemas e enfrentá-los implicou em atentar para a maneira como poderíamos estar lendo o romance. Implicou em reconhecer em que medida nós próprios poderíamos estar deixando de considerar atentamente os termos de *AtD*. Por isso, no capítulo anterior, as ideias de McKenzie somente apareceram quando nos vimos em dificuldade para entender como ou por que ler e analisar os elementos materiais de *AtD* (lembremo-nos que, para Amancio, isso era um trabalho vão). Igualmente, quando tivemos dificuldade para tecer considerações iniciais sobre o que significa um livro afirmar-se "*a novel*" da maneira específica de *AtD*, levando em consideração tanto a disposição tipográfica (sua repetição em fontes e

opacidades diferentes) quanto o texto da orelha esquerda, que mobilizamos os argumentos dos textos de Le Guin e de Blumenberg.

Tanto Le Guin quanto Blumenberg, cada um a seu modo, buscam compreender o romance a partir de um ponto de vista que não o limite a uma comparação incessante com os parâmetros de outros gêneros, especialmente o gênero épico. Isso porque o romance estabelece parâmetros novos na arte. Sua tradição é difusa e recente em comparação, p.ex., com o gênero lírico.[50] Enquanto Le Guin (2019) constrói o seu argumento a partir do enredo (o romance compreendido como um recipiente dentro do qual histórias se desenvolvem além das lutas e heróis épicos), Blumenberg (2001) o faz a partir da história do conceito de mímesis, mais especificamente da história do postulado de que toda obra humana é uma "imitação da natureza" [*Nachahmung der Natur*] (2001, p. 9).

Para Blumenberg, a natureza perde seu lugar de modelo exemplar a partir da alta Idade Média (séculos XIII-XIV). Tudo aquilo que se designa por arte (tanto o domínio do artístico quanto do artifício), a partir da Era Moderna (entendida, no contexto do pensamento alemão, como o século XVI), se afirma como uma possibilidade, ou antes, afirma que o seu próprio contexto (sua manifestação singular, que envolve a construção de uma perspectiva própria sobre a realidade) é tão possível quanto o da natureza. Por isso que, para Blumenberg, o romance não pode ser uma secularização da epopeia, porque ambas pressupõem conceitos de realidade completamente diferentes, têm pretensões distintas, em outras palavras, defrontam-se diferentemente com a natureza e a realidade. O romance, como forma artística moderna, coloca-se diante da realidade "dada" como um desafio que o incita a refletir continuamente tanto sobre o que faz a realidade ser realidade, quanto acerca das possibilidades e impossibilidades do romance. Essa reflexão, inerente ao romance, faz com que ele não mais queira "significar" [*bedeuten*] alguma coisa, ou seja, referir-se a um exterior que o legitime e lhe sirva de modelo, mas queira ele mesmo "ser" [*sein*] algo (2001, p. 45). Essa vontade de ser, sem referência direta, mas sempre enviesada, a um exterior, entendido como natureza ou realidade, conferiria ao romance o caráter de objeto ou mesmo de coisa natural, uma vez que, como vimos em 1.5, sua "pretensão" [*Anspruch*] é competir de igual para igual

[50] Acreditamos que uma boa exposição sobre o assunto foi feita por Bakhtin ao longo de sua *Teoria do romance* (2015, 2018, 2019): "nas condições do romance, o discurso vive uma vida totalmente específica, que não pode ser entendida do ponto de vista das categorias estilísticas formadas com base nos gêneros poéticos em sentido restrito" (2019, p. 14).

com o contexto da realidade, questionando e problematizando por que as coisas são de certa maneira e não de outra. Não podendo referir-se diretamente à realidade, o romance só tem a seu dispor o "instrumental simbólico" [*symbolischen Instrumentariums*] (2001, p. 63) para criar suas possibilidades, seus "mundos segundos" [*zweite Welten*] (2001, p. 64), e versar sobre aquilo que é, para Blumenberg, o tema e a pretensão centrais do romance: "*um* mundo" [eine *Welt*]. O artigo indefinido resume, para Blumenberg, todo o "influxo de *possibilia* [possibilidades]" [*Zudrang der* possibilia] que permeia o romance (2001, p. 61).

No entanto, que instrumental é esse? No caso do romance, poderíamos dizer que é tudo aquilo que revela o "valor de realidade de alguma realidade previamente dada como tal" [*Wirklichkeitswert der einen vorgegebenen Wirklichkeit als solchen*] (2001, p. 64), ou seja, o próprio fato de a realidade ser real, e não possível e hipotética. Como vimos em 1.5, o romance, a partir da Era Moderna, abrange em seu "espaço lúdico" [*Spielraum*] tudo aquilo que fora antes relegado ao impossível: paradoxos, sonhos, ilogismos etc. Ocorrências, poderíamos dizer, que extrapolam o campo da linguagem, resistem à expressão linguística. No entanto, a manifestação desses elementos não pode ocorrer no romance senão a partir da linguagem. Eis porque, para Blumenberg, o romance, assim como todo objeto estético, tem uma ambiguidade imanente, ou seja, presente a todo momento em seu escopo: ser ao mesmo tempo "novidade e fóssil" [*Novität und Fossil*] (BLUMENBERG, 2001, p. 70), algo antigo que dá a impressão ou ilusão de sempre ter estado ali e também de ser completamente novo, antes do qual pareceria impossível. Podemos afirmar que o romance só realiza suas possibilidades pelo instrumental da linguagem, embora de maneira alguma possa ser reduzido a ela.

Por sua vez, a linguagem não está completamente dada. Ela não surge no romance de maneira direta, mas é, igualmente, criada, de modo que o romancista possa lidar com aquilo que será construído como realidade em seu romance, o fora ou outro contexto com o qual ele entre em atrito. Se, como vimos anteriormente, um dos traços da Era Moderna, para Blumenberg, é não haver mais apenas um conceito de realidade, visto que o caráter modelar da natureza foi colocado permanentemente em xeque por aquilo que não mostrava e não era, o romance só pode lidar indiretamente com a realidade, de modo que estaríamos, até mesmo, desencorajados a dizer que existe uma realidade "dada" [*gegebene*] ou "previamente dada" [*vorgegebene*], visto que o romance, como criação de mundos segundos, também deve construir, em seu espaço

lúdico, a relação com o que seria o mundo "primeiro" ao qual ele se referiria. Portanto, a linguagem do romance precisa encontrar alguma maneira de se remeter a esse mundo. Uma dessas ferramentas é, sem dúvida, a retórica. Para Blumenberg, a retórica, e mais especificamente a figura retórica da metáfora, é uma das maneiras de um escritor aludir à realidade que não cabe nos moldes estabelecidos pela linguagem técnico-conceitual da filosofia ou de qualquer outra ciência.

No ensaio "Aproximação antropológica à atualidade da retórica" [*Anthropologische Annäherung an der Aktualität der Rhetorik*], Blumenberg argumenta que a retórica lida, desde Cícero, com o fato de o ser humano não dispor, por si só, de recursos para atingir a verdade, é uma impossibilidade que caracteriza o humano e fundamenta a existência da retórica. A retórica, portanto, não seria apenas uma ferramenta, mas uma necessidade humana, antropológica, cuja função diz respeito ao estabelecimento de consensos, acordos ou contradições. Dessa forma, até mesmo o silêncio, a omissão, a "aceleração e protelação/hesitação" [*Beschleunigung und Verzögerung*][51] (2001, p. 420) de um ato fazem parte do "espaço de jogo" retórico, que auxilia, para Blumenberg, o ser humano a se orientar em meio a um mundo que não é mais dotado de um conceito de realidade que lhe provê instantaneamente a evidência, que, como vimos em 1.5, seria o conceito da Antiguidade grega.

Neste ensaio, Blumenberg argumenta que a retórica é o "epítome da protelação/hesitação" [*Inbegriff der Verzögerung*], visto que sua maneira de ação, qual seja, a de uma "intrincabilidade, fantasia processual, ritualização" [*Umständlichkeit, prozedurale Phantasie, Ritualisierung*] (BLUMENBERG, 2001, p. 420) em relação ao que se apresenta como um dado da realidade, implica em colocar em dúvida até mesmo "se a menor ligação entre dois pontos é também o menor caminho humano entre eles" [*dass die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkte auch der humane Weg zwischen ihnen sei*] (2001, p. 420). Eis porque Blumenberg chega a uma proposição sobre a retórica moderna que muito nos interessa: ela "promove a protelação/hesitação da ação ou, ao menos, solicita o entendimento desta [protelação/hesitação]" [*wirbt* [...] *für die Verzögerung des Handelns oder zumindest um Verständnis für diese*] (2001, p. 422).

Embora não esteja colocada neste ensaio de Blumenberg, essa compreensão da retórica, como um conjunto de instrumentos que intervém diretamente na "estrutura do

[51] Preferimos traduzir *Verzögerung* por protelação/hesitação por se tratar de um substantivo que abrange esses dois sentidos, sendo impossível mantê-los numa única palavra no português, e por considerarmos ambos os sentidos importantes para a argumentação de Blumenberg.

tempo [*Zeitstruktur*]" (2011, p. 420), protelando ou acelerando-o, pode ser relacionada com a sua teoria do romance. Ao construir mundos segundos, ao se empenhar na "criação artística de obras *equivalentes ao mundo*" [*künstlerischen Erschaffung* weltebenbürtiger *Werke*] (2001, p. 60), o romancista não teria como fazê-lo senão protelada e hesitantemente, porque seu acesso a "alguma realidade previamente dada como tal" não está previamente dada, é enviesada, indireta e, principalmente, construída (sendo este o próprio sentido de "ficção"). Por isso, o romance tem de construir também as suas possibilidades, ou seja, o seu próprio contexto que competirá com o contexto da realidade ou da natureza. Sendo a retórica e, mais especificamente, as metáforas parte de seu instrumental, a análise dessas metáforas torna-se, sem dúvida, uma das maneiras de evidenciar as maneiras pelas quais o romance realiza essa construção abertamente ficcional.

A análise dos elementos materiais e prefaciais, empreendida no primeiro capítulo, deu-nos a oportunidade de demonstrar, na prática analítica, aquilo que acabamos de articular com base nas reflexões de Blumenberg. Mais do que isso, a análise nos permitiu evidenciar a ficcionalidade inscrita nesses elementos, ou seja, o seu caráter de agente construtor de um espaço lúdico. Ao relacionarmos, p.ex., os retângulos bege e branco da primeira capa de *AtD* (ver imagem 4) com, respectivamente, um papel antigo e um papel sulfite, com o processo de fotocópia de um documento antigo, gasto nas bordas, dotado de um selo, estamos apresentando uma possibilidade desse romance, ou seja, a maneira como ele inicia a construção de seu mundo segundo, a forma como concorre com alguma realidade exterior. No caso, a realidade dos documentos históricos, da temporalidade do que chegou ao presente. Com isso, o título do romance, o nome do autor e o gênero escritos no papel bege nos revelaram outra camada de problemas: aparecem três vezes em opacidade e fontes distintas. O mesmo acontece com os elementos prefaciais, visto que a segunda e a terceira capas (ver imagens 7 e 9) apresentam fontes com visibilidades diferentes; a ficha catalográfica e o índice (ver imagens 10 e 11) vêm em fontes diferentes. Ou seja, uma das formas de esse romance afirmar suas possibilidades, dada a base sobre as quais elas serão construídas, é na relação do visível e do invisível, daquilo que vem numa fonte mais ou menos opaca. Não pode ser deixado de lado que o título, autor e gênero, na capa, não estão somente repetidos, mas diferentemente repetidos. A diferença está na posição, mas mais importante é a diferença que parece embasar essa posição, qual seja, a visibilidade. A

luz e a escuridão, o visível e o invisível. Quanto mais distante, mais antiga é a fonte, como vimos. Quanto mais distante e antiga, menos visível, mais difícil de ser distinguida.

Esta dupla metafórica não pode ser resumida na dicotomia "verdade-mentira". A primeira fonte, a mais opaca, não é mais verdadeira que a última. Todas as manifestações, a rigor, dizem a mesma coisa que a primeira, a mais visível, mas não da mesma forma e, por isso, não são exatamente a mesma coisa. Essas metáforas, portanto, remetem a um espaço lúdico que precisará ser explorado por nós em suas diversas facetas, de modo a evidenciar algumas das maneiras pelas quais suas possibilidades são construídas de modo protelado e hesitante. O texto da orelha direita (ver imagem 5) já nos sugere que não existe apenas uma (o que poderia ser entendida como a mentira), mas várias "*obscure languages*". A quais possibilidades essas linguagens e línguas obscuras apontam? Não à toa, o texto segue dizendo: "*Contrary-to-fact occurrences occur*", "Ocorrem ocorrências contrárias aos fatos". Adentramos o espaço lúdico de Pynchon. A partir das metáforas da luz e da escuridão, tentemos traçar relações com seus mundos segundos.

3. A METÁFORA DA LUZ E DA ESCURIDÃO

3.1 Introdução

Como vimos, *Against the Day* (*AtD*) foi lançado em 2006, nove anos após *Mason & Dixon*, um romance sobre duas personagens do final do século XVIII, escrito num inglês próximo da época. *Mason & Dixon* foi recebido muito bem pela crítica[52] por, resumidamente, apresentar em profundidade (especialmente psicológica, diríamos) os dois protagonistas no seu dever de demarcar o que hoje é conhecido como a Linha Mason-Dixon, que delimita as fronteiras dos estados de Pennsylvania, Dellaware, Maryland e West Virginia. Sendo considerado um dos principais romances norte-americanos da década de 1990, acabou por gerar grande expectativa em relação ao que seria o próximo romance de Pynchon. A leitura das resenhas críticas na época[53] revela que *AtD* ficou aquém das expectativas mesmo dos críticos mais entusiasmados com o romance. Como diz James Wood em sua resenha para o jornal *The New Republic*:[54]

> *One feels that much of the praise that this book has enjoyed is really backdated political support for Pynchon. It is interesting that hardly one of the 'good' reviews that* Against the Day *has received offered any convincing account of* pleasure *on the part of the reviewer.*

O site *the complete review*, que colige resenhas de diversas publicações, avaliou o conjunto de resenhas em língua inglesa ao romance da seguinte maneira: "*No consensus whatsoever -- many impressed, but quite a few think it's a bloated mess*", além de ter ele próprio dado a nota B+, seguida de "*impressive in its parts, but near confounding as a whole*".[55]

---

[52] Numa resenha de 18 de maio 1997, Coraghessan Boyle escreveu: *"'Mason & Dixon' is a groundbreaking book, a book of heart and fire and genius, and there is nothing quite like it in our literature, except maybe 'V.' and 'Gravity's Rainbow.'"* (https://www.nytimes.com/1997/04/29/books/pynchon-hits-the-road-with-mason-and-dixon.html – acessado em 19/11/2022, às 11:10). Michiko Kakutani, que depois escreveria linhas bastante duras sobre *AtD*, disse com entusiasmo acerca de *Mason & Dixon*: "*It is a book that testifies to his* [Pynchon's] *remarkable powers of invention and his sheer power as a storyteller, a storyteller who this time demonstrates that he can write a novel that is as moving as it is cerebral, as poignant as it is daring*" (https://www.nytimes.com/1997/05/18/books/the-great-divide.html – acessado em 19/11/2022, às 11:30). Resenhas contrárias foram bem raras, mas existiram, como a de Walter Kirn que se estafou dos "*tiresome mind games*" e do humor estrambólico de Pynchon (https://slate.com/culture/1997/05/z.html – acessado em 19/11/2022, às 11:45).

[53] As resenhas encontram-se todas coligidas no site da Pynchon Wiki: https://against-the-day.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=ATD_Reviews [Acessado em 13/05/2022, às 19:20]

[54] "*All Rainbow, No Gravity*", publicada em 05/03/2007: https://newrepublic.com/article/63049/all-rainbow-no-gravity [Acesso em 13/05/2022, às 19:30]

[55] Q.v.: https://www.complete-review.com/reviews/popus/pynchon.htm [Acesso em 13/05/2022, às 19:40]

Portanto, ainda que haja resenhas bem entusiasmadas, como a de Ken Tucker para o *Entertainment Weekly* e a de Liesl Schillinger para o *The New York Times*, pode-se dizer que todas concordam numa coisa, para citar Ken Tucker: "Against the Day *is not as conventionally plotted as Pynchon's previous novel, 1997's* Mason & Dixon". Resumindo: a primeira recepção de *AtD* foi um choque, bom para uns, ruim para outros. E esse choque é quase unanimemente alocado na forma não convencional como *AtD* é estruturado narrativamente. Vale a pena lembrar o que escrevemos em 2.2.3 sobre a análise de Andersen: para dar unidade e coesão à sua leitura, ele teve de criar um protagonista para *AtD*, qual seja, o mundo do final do século XIX e início do XX. No entanto, o mundo não fala,[56] o que nos coloca na estranha posição de estarmos lendo um romance de 1085 páginas cujo único protagonista não tem sequer uma fala. Por outro lado, caso queiramos enumerar os protagonistas, certamente não poderemos ficar apenas em dois ou três, mas quinze, vinte ou até mais. Só no grupo de aeronautas que abre o romance há seis personagens, todos os quais participam ativamente do romance. O que parece nos restar, portanto, é aquilo que está escrito na orelha direita (ver imagem 5): *folks*. O próprio livro, em sua materialidade, já encena e prevê, portanto, a inquietação das resenhas vindouras: esse livro é repleto de personagens e não segue a forma (mais ou menos) comportada do romance anterior. A angústia, por assim dizer, da crítica inicial de *AtD* reside na estrutura excessivamente aberta do romance; é como se a proliferação de personagens, já anunciada na orelha direita (ver imagem 5), impedisse a redução a um sujeito protagonista ou unidade narrativa. É exatamente o contrário do que acontece com *Mason & Dixon* que, embora narratologicamente complexo (a história da atividade conjunta de Mason e Dixon é contada por Cherrycoke numa noite de natal, repleta de sutis interferências), já em seu título anuncia tanto os protagonistas quanto o muito provável tempo em que se passará a narrativa. Ela pode ser facilmente resumida como a narrativa romanesca da criação da linha Mason-Dixon nos EUA. O mesmo, no entanto, não pode ser feito com *AtD*, que não poderia ser resumido a uma dupla de personagens.

Talvez esse ponto fique mais claro através de uma breve comparação com outro romance, também lançado em 2006, vencedor do *National Book Award* do mesmo ano e

[56] A não ser metaforicamente, óbvio. No entanto, notamos que Andersen não afirma isso metaforicamente; pelo contrário, ele quer realmente dizer que o mundo da virada dos séculos XIX-XX é o protagonista de *AtD*, não é mera paisagem, e que isso se revela retoricamente (como vimos, a lista). Curioso notar que ele não diz o mesmo acerca de *Mason & Dixon* (sec. XVIII) e nem de *Gravity's Rainbow* (sec. XX).

finalista do Pulitzer de 2007, nos ajude a entender um pouco melhor a estranheza causada por *AtD*, que não ganhou nenhum prêmio. Vamos analisar muito sucintamente alguns aspectos exemplares de como esse romance se estrutura e se afirma um romance para o leitor. Pensamos que isso nos ajudará a entender, ao menos a nível da forma, por que *AtD* não ganhou nenhum prêmio (diferente de quando ganhou o *National Book Award* em 1974 com *Gravity's Rainbow*, um romance muito mais caótico e labiríntico que *AtD*), assim como compreender por que esse romance pareceu aos jurados mais propenso a ganhar.

Richard Powers faz parte da geração imediatamente seguinte à de Pynchon. Lançou em 1985 o seu primeiro romance e em 2006, com *The Echo Maker*, lançou o nono. O romance é focalizado em três personagens: Mark Schluter, que sofre, de noite, um acidente com a sua carreta, tem uma trauma intracraniano e acorda de um coma com a síndrome de Capgras, por causa da qual acredita que pessoas íntimas são impostoras; Karin Schluter, irmã de Mark e sua única familiar viva, que deixa seu trabalho na região de Siouxland para ficar em Kearney, Nebraska, cuidando do irmão; e Gerald Weber, neurologista, residente de Nova York, conhecido por seus livros de divulgação científica, nos quais conta diversos estudos de casos de neuropatologias. O romance é estruturado em cinco partes, cada uma das quais com subcapítulos não numerados e com foco narrativo cambiante entre esses três personagens. A única exceção encontra-se no primeiro subcapítulo de cada parte, na qual um narrador descreve os grous-canadenses, ou *sandhill cranes*, que todos os anos passam por Kearney, mais especialmente no Rio Platte, onde pernoitam durante sua migração de inverno, por volta de fevereiro.

A doença de Mark Schluter ocasiona um grande cisma na vida de Karin, que tem, diariamente, a sua identidade negada como irmã e única familiar dele. Com isso, ela passa a querer estudar a condição do irmão e conhecer mais o funcionamento cérebro de acordo com a neurologia. Com o desenrolar da narrativa, nota-se uma crescente tensão de Karin e Mark com suas próprias identidades, com a capacidade de seu eu fazer sentido do mundo e de si mesmos, uma vez que a neurologia vem cada vez mais mostrando que esse "eu" não passa de uma ficção elaborada. No entanto, qual o sentido de cada parte do romance iniciar-se com um trecho acerca dos grous-canadenses? Um primeiro motivo seria o fato de eles terem sido espectadores do acidente de Mark. No entanto, eles também são usados como metáforas da natureza

inviolada, de um espaço anterior ao ser humano e que continuará após o ser humano. Assim, o romance abre com a paisagem crepuscular do Rio Platte: "*Cranes keep landing as night falls.*" (POWERS, 2007, p. 3). O verbo "*keep*" aponta que estamos *in medias res*, no meio de uma ação. Mas o meio dessa ação se refere a algo feito "*for eons*" pelas "*oldest flying things on earth*" (2007, p. 3). O acidente de Mark perturba esse ambiente perfeito e ancestral dos grous-canadenses, invade e causa caos num espaço que tem sido usado há milênios por essas aves, antes mesmo do surgimento do *Homo sapiens*. E logo depois, no subcapítulo focalizado em Karin Schluter, ficamos sabendo em que ano estamos: vinte de fevereiro de dois mil e dois (2007, p. 5).

A partir dessa breve reconstrução de quem são os protagonistas, da estruturação romanesca e da metáfora dos grous-canadenses que percorre a narrativa inteira, podemos elencar uma série de características que convidam o leitor a adentrar esse mundo: os protagonistas são bem definidos e estão relacionados de maneira clara; o tempo da narrativa é facilmente apreensível; os grous-canadenses se apresentam não apenas em sua facticidade, como seres vivos que migram anualmente por esse mesmo caminho há milênios, mas também como metáforas de uma natureza arcaica que engloba até mesmo a criatura que a perturbaria, o ser humano. Levando em conta o fato de esse livro ter sido publicado em Nova York, a interpretação mais superficial desse conjunto é aquela que o relacionaria com o atentado de onze de setembro ao World Trade Center. Um romance lançado em 2006 e que trata diretamente de um trauma cerebral que afeta a capacidade de reconhecer a sua própria história, a sua consciência e o rosto das pessoas mais íntimas. Trata-se de um romance que tenta dar conta do que fazer após esse trauma, como continuar vivendo, como lidar com a fragilidade do ser humano, que, basicamente, não passa de um conjunto de sinapses sutilmente conectadas. E cuja grande tragédia é o fato de essas conexões sinápticas poderem ser desfeitas num piscar de olhos, tal como o sono dos grous-canadenses foi interrompido pela caminhonete de Mark Schluter.

O grande problema de *AtD* é a impossibilidade de fazermos exatamente isso que fizemos com *The Echo Maker*. E talvez devamos ser mais radicais: o problema é que ele foi criado de maneira a impossibilitar esse tipo de interpretação que relaciona tudo a um só evento. Todas as primeiras impressões críticas de 2006 e 2007 em relação a *AtD* falam, de uma forma ou de outra, desse impasse formal e narrativo. Que tipo de romance é esse? Qual é exatamente a história que ele está narrando? Quais são os

protagonistas? Ficamos sabendo acerca da história de diversas personagens, algumas das quais se conectam, outras não. Entramos em contato com alguns dos principais problemas que envolvem o final do século XIX e início do XX, mas justamente quando chegamos na Primeira Guerra Mundial, após quase mil páginas de romance, somos jogados para o final da guerra, que consiste em não mais do que oito páginas (e é importante ressaltar isso no caso de *AtD*, que não teme alongar-se sobre qualquer tema que seja) e acaba no armistício, onze de novembro de mil novecentos e dezoito. Após o quê, o romance continua com suas várias personagens por mais algumas dezenas de páginas.

Parece haver um obstáculo para a compreensão de *AtD*.[57] Ao mesmo tempo em que se revela, sem dúvida alguma, como um romance, "*a novel*", são justamente várias das características mais caras à forma romanesca (como personagem, enredo, desenlace, tempo narrativo) que se encontram bastante difusas, distendidas ao longo de *AtD* de modo a dificultar ou até mesmo barrar a compreensão de sua narrativa. Nem mesmo *Ulysses*, de James Joyce, tido como um dos romances que mais desafiaram as fronteiras da forma romanesca, chegou a esse ponto, pois ao menos uma coisa é unânime: há três protagonistas nele, Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom. Há esse centro ao redor do qual a história de algumas horas dessas personagens se desenvolve. Não podemos dizer isso de *AtD*. Basta ver que ainda não há consenso na crítica quanto à melhor maneira de reconstruir a sua narrativa, de apontar os protagonistas. Em termos narratológicos, o problema em *AtD* não está no nível da história (*story*), ou seja, dos eventos contados, mas, sim, no nível do discurso, ou seja, de como esses eventos estão sendo contados, a sua representação.[58] Os críticos conseguem ver muito bem que *AtD* trata do nascimento do século XX a partir dos acontecimentos do *fin du siècle* e da

[57] Como dizem Malpas e Taylor (2013, p. 182): "*In* Against the Day *Pynchon similarly strives towards a fictional architecture that undermines at every opportunity the apparent stabilities of linearity, character singularity, genre and tonal consistency. This results in a radically unfamiliar reading experience, in which we have to take account of our own interpretative uncertainty at the same time as we strive to connect the multiple strands of Pynchon's story.*" Também a crítica se depara com o mesmo estranhamento formal em *AtD*, sem, no entanto, condená-lo.

[58] Tomamos tais termos de Kent Puckett (2016), que baseia toda a sua reconstrução histórico-conceitual da narratologia a partir das diferentes relações entre *story* e *discourse* desde Aristóteles até o século XXI: "*This narrative theory focuses, in other words, on the necessary relation between two aspects of narrative: (1) the events, the actions, the agents, and the objects that make up the stuff of a given narrative* [i.e. *story*] *and (2) the shape that those events, actions, agents, and objects take when they are selected, arranged, and represented in one or another medium* [i.e. *discourse*]" (p. 2). Para Puckett, a narratologia, como um estudo das relações entre história e discurso, é uma maneira de "*make sense of what the world means*" (p. 3). Note-se, portanto, o sentido também antropológico da narratologia, o que nos aproximará com o que já discutimos, em 1.5 e 2.3, acerca de Blumenberg e da estreita relação da retórica em geral e da metáfora em particular com diferentes maneiras de fazer sentido e agir no mundo.

primeira guerra mundial. Na verdade, isso já está anunciado no texto da orelha direita (ver imagem 5). O problema, portanto, jaz na maneira como essa história foi contada.[59] Queremos demonstrar como a dupla metafórica da luz e da escuridão tem a ver com a forma do romance e como ela pode ser uma das formas de nos auxiliar na interpretação de *AtD*.

Ademais, gostaríamos de tentar não resolver essa questão, não trazer à luz esse ponto obscuro, mas, sim, de trabalhar *com* esse romance "*near confounding as a whole*" e "*not as conventionally plotted*". Isto pode ser verificado, no que escrevemos até agora, no simples fato constrangedor de termos levado um bom tempo para levantar a hipótese da centralidade da dupla metafórica da luz e da escuridão a partir dos elementos materiais de *AtD*, mas de não havermos especificado *do que* elas seriam metáforas, precisamente por não sabermos ainda, por isso só nos parecer possível a partir do confronto direto com a narrativa romanesca. Enquanto foi relativamente fácil mostrar ao leitor de *The Echo Maker* que o grou-canadense é uma metáfora da natureza inviolada, pré-humana, que, por sua vez, remete a uma Nova York (e por extensão, a um Estados Unidos) anterior ao atentado às torres gêmeas, não obstante seja forçoso admitir que, sem perder esse primeiro sentido, a metáfora se desenvolva para outras direções ao longo da narrativa, novamente não podemos fazer o mesmo com a metáfora da luz e da escuridão em *AtD*. Não existe um significado fundamental a partir do qual se desenvolvam outros, porque a narrativa não apenas não é linear, como também é exacerbadamente múltipla. Como veremos, acontece uma proliferação de sentidos que se desenvolvem por caminhos mais ou menos próprios de cada linha narrativa. Na análise que segue, selecionamos trechos em que essa dupla metafórica aparece de maneira pungente e, por isso, exemplar para a análise metaforológica. Com isso, intentamos reforçar não apenas a centralidade dessa dupla metafórica para a arquitetônica romanesca de *AtD*, como também apontar alguns dos vários rumos que essa metáfora toma ao longo do romance. Mas, antes, é necessário fazer duas considerações acerca da maneira como entendemos a metaforologia e de alguns aspectos materiais próprios da narrativa.

[59] O que não significa que haja um descolamento de história e discurso. Muito pelo contrário, como mostra a nota anterior. Queremos dizer com isso que a nossa análise incidirá mais na análise do discurso do que da história. Seria importante, em pesquisa futura, relacionar de modo mais íntimo essas duas dimensões, as quais, no fundo, são inseparáveis.

3.1.1 A metaforologia

A análise da metaforologia da luz e da escuridão em *AtD* necessita, antes, de uma exposição acerca de como entendemos a figura da metáfora e o estudo da metaforologia em Hans Blumenberg. Isso será fundamental para a nossa análise, que busca compreender a maneira como Pynchon se insere e, de certa forma, contesta a história da metaforologia da luz e da escuridão em *AtD*.

Podemos afirmar que Blumenberg elabora a metaforologia como resposta, ou antes, questionamento dos limites do projeto de um dicionário histórico de filosofia, concebido principalmente por Joachim Ritter na década de 1950 e finalizado em 2007. É no âmbito deste questionamento que Blumenberg escreve os *Paradigmas para uma metaforologia* [*Paradigmen zu einer Metaphorologie*] (1960), nos quais desenvolve uma teoria da metáfora, cujo objeto de análise são as variadas formas históricas e pragmáticas que as metáforas tomam ao longo do tempo.[60] Queremos, aqui, apresentar o que consideramos ser as premissas centrais da metaforologia. Elas dizem respeito à relação conflituosa que o filósofo nota entre certa empreitada filosófica, que continuamente persegue um refinamento terminológico e alveja chegar a um momento em que os conceitos serão claros, distintos e, portanto, definitivos, capazes de responder tudo, e entre questões impossíveis de serem plenamente expressas por meios teóricos e conceituais, como "O que é a verdade? A vida? O bem e o mal?". A partir dessas questões, de caráter aporético, Blumenberg argumenta que as metáforas podem ser compreendidas, ou como elementos residuais (*Restbestände*) que servem apenas de apoio para a elaboração dos conceitos, ou como elementos fundamentais (*Grundbestände*) por articular o que é inalcançável pelo conceito (BLUMENBERG, 1960, p. 9). A partir dessa distinção, Blumenberg toma, nos dois capítulos iniciais, a luz como paradigma de uma metáfora que, ao longo da história da filosofia, se arraiga nas variadas tentativas de exprimir o que é a verdade.

---

[60] Não queremos nos aprofundar nessa questão; será suficiente dar apenas uma noção geral. Podemos dizer que, por pragmático, Blumenberg compreende aquilo que revela "uma atitude, uma conduta" [*eine Haltung, ein Verhalten*] (BLUMENBERG, 1960, p. 135). O conteúdo das metáforas "determina uma conduta como apoio de orientações, elas dão estrutura a um mundo" [*bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur*] (p. 20). A variegada relação entre metáfora e conduta é desenvolvida ao longo dos dez capítulos dos *Paradigmas*. Vale notar que já num ensaio anterior, de 1957, "*Licht als Metapher der Wahrheit*" [Luz como metáfora da verdade] (2001, p. 140), Blumenberg afirmava que "as transformações da metáfora de base [ou seja, da luz] indicam mudanças do entendimento de si e do mundo" [*die Umformungen der Grundmetapher die Wandlung des Welt- und Selbstverständnis indizieren*].

Os *Paradigmas* se iniciam com um exercício de imaginação: o que aconteceria se o projeto metodológico de René Descartes tivesse atingido seu fim, qual seja, a elaboração de conceitos claros e distintos de modo a evitar que se caia nas armadilhas da prevenção (ideia preconcebida) e da precipitação (irreflexão). Blumenberg argumenta que tal projeto levaria ao esvaziamento tanto da historicidade dos conceitos, quanto de qualquer interesse por tal pesquisa, visto que todos os conceitos já estariam previamente dados como resposta de maneira clara e distinta para toda e qualquer questão, de modo que o exercício de pesquisa histórica não seria mais que a pesquisa de erros passados. Com isso, outra consequência seria a supressão de "todas as formas e elementos do modo *figurativo* de fala" ["*Alle Formen und Elemente* übertragener *Redeweise*"], que se provariam, "daqui em diante, provisórios e logicamente ultrapassáveis" [*von hier aus als vorläufig und logisch überholbar*] (BLUMENBERG, 1960, p. 7). Essa provisoriedade caracterizaria a *morale provisoire* cartesiana, anterior ao estágio último de certeza conceitual.

Blumenberg contrapõe a esse movimento a ideia de "lógica da fantasia" (1960, p. 8), de Giambattista Vico, que pressupõe que a certeza desejada por Descartes só pode estar disponível a Deus: "O que resta ao ser humano? Não a 'clareza' do que está dado, mas a gerada por ele próprio: o mundo das suas imagens e figuras, das suas conjeturas e projeções, da sua 'fantasia' no novo sentido produtivo, que os antigos não conheceram" [*Was bleibt dem Menschen? Nicht die ›Klarheit‹ des Gegebenen, sondern die des von ihm selbst Erzeugten: die Welt seiner Bilder und Gebilde, seiner Konjekturen und Projektionen, seiner ›Phantasie‹ in dem neuen produktiven Sinne, den die Antike nicht gekannt hatte*] (1960, p. 8). É com esse mundo de imagens, produzidas ativamente pela fantasia, que a metáfora se relaciona, e não com um mundo de certezas absolutas e finais. Assim como dissemos, anteriormente, que a retórica, para Blumenberg diz respeito a um instrumental que auxilia o ser humano não apenas a realizar (campo pré-conceitual) mas também a retardar as suas ações no tempo (aceleração ou protelação-hesitação), vemos aqui que Blumenberg, já em 1960, tinha clareza ao mostrar que a metáfora não oferece respostas definitivas de um mundo dado, mas, sim, respostas possíveis e provisórias a um mundo ativa e continuamente produzido por pessoas num dado momento histórico, que continuamente se deparam com questões e problemas inescapáveis. Daí, a crítica que Blumenberg faz a Vico, quando nota certo cartesianismo em ele alocar a "lógica da fantasia" num passado distante (1960, p. 10). Para

Blumenberg, é justamente o contrário, nunca podemos nos desfazer de uma lógica da fantasia, a qual, por sua vez, não pode se desfazer da retórica. As metáforas que preenchem essa "esfera catalisadora" [*katalysatorische Sphäre*] da fantasia, como órgão produtor de imagens, "de fato, enriquece[m] constantemente o mundo do conceito, mas sem transformar ou exaurir, com isso, esse elemento fundador" [*sich zwar ständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierenden Bestand dabei umzuwandeln oder aufzuzehren*] (BLUMENBERG, 1960, p. 10).

Portanto, Blumenberg define a metáfora em contraposição ao conceito. Tal contraposição, no entanto, deve ser vista sob perspectiva, como dissemos anteriormente: a metáfora ou é um elemento residual, que serve apenas como ponte para a futura certeza conceitual e "como tal indica a provisoriedade cartesiana da respectiva situação histórica da filosofia" [*als solche indizieren sie die cartesische Vorläufigkeit der jeweiligen geschichtlichen Situation der Philosophie*] (1960, p. 9); ou a metáfora é um elemento fundamental, cuja potência expressiva é insubstituível e, portanto, não se esgota na linguagem conceitual. Como elemento fundamental, ela é vista por Blumenberg como "'transferências' [significado literal de "metáfora" em grego] que não se deixam remeter à autenticidade, à logicidade" [*›Übertragungen‹, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen*] (1960, p. 9). Ou seja, a metáfora opera em um plano que não tem a ver com aquele usualmente ligado à verdade: uma teoria da metáfora "não pode satisfazer essa exigência [do processo de verificação teórica da verdade], não apenas não diz, então, a 'mais pura verdade', como também, de maneira alguma, a verdade" [*kann die Metaphorik diesem Anspruch nicht genügen, sagt also nicht nur nicht die "strenge Wahrheit", sondern überhaupt nicht die Wahrheit*] (1960, p. 19). A metáfora absoluta diz respeito às questões irrespondíveis que nunca colocamos, mas que "previamente encontramos *colocadas* na base da existência" [*als im Daseinsgrund* gestellte *vorfinden*] (p. 19).

Embora seja mais ou menos recorrente a crítica de que Blumenberg nunca definiu de forma lógico-sistemática o que é metáfora, parece-nos evidente o motivo: para Blumenberg, ela não pode ser inteiramente conceitualizada. É justamente contra isso que ela se coloca; sua definição não pode ser previamente dada de modo satisfatório para a linguagem da filosofia, a não ser provisória e pragmaticamente, ou seja, à medida em que a metáfora exprime uma atitude específica frente a um mundo. Tal atitude não está dada, mas é construída através da análise metaforológica. E é por

conta disso que a metáfora, como elemento fundamental, é também chamado por Blumenberg de absoluta, por ser inescapável para a formulação e defrontação de questões que, de outra forma, seriam inexprimíveis. A metaforologia de Blumenberg, que dialoga de modo intenso com os estudos retóricos, especialmente os de Ernst Curtius (que formulou a retórica histórica), tem por tarefa a explicitação dessa atitude articulada em metáforas. Tal articulação não é fortuita, porque a potência expressiva da metáfora absoluta nunca se exaure, inexiste expressão correspondente no campo dos conceitos: "Que essas metáforas se chamem absolutas significa apenas que elas se provam resistentes quanto à pretensão terminológica, não podem ser dissolvidas na conceitualidade" [*Dass diese Metaphern absolut genannt werden, bedeutet nur, dass sie sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können*] (BLUMENBERG, 1960, p. 11) . De modo a apresentar exemplarmente a metodologia e a tarefa metaforológica, os dois primeiros capítulos dos *Paradigmas* são construídos em torno da metáfora absoluta da luz: em torno d"a história da metáfora mais estreitamente irmanada com o problema da verdade, a da luz" [*die Geschichte der mit dem Wahrheitsproblem am engsten verschwisterten Metapher, der des Lichtes*] (1960, p. 12).

Antes de expormos, em linhas gerais, como Blumenberg trata essa história da metáfora da luz, vale dizer que a definição de metáfora como elemento fundamental para a expressão de questões aporéticas desenvolveu-se em diversas direções ao longo dos anos. Blumenberg foi direta e indiretamente reformulando-a. Vimos, no ensaio "Aproximação antropológica à atualidade da retórica" (BLUMENBERG, 2001), que Blumenberg entenderá a retórica de um modo geral e a metáfora em particular como parte de um instrumental para o caso de não termos acesso à verdade última, mas, mesmo assim, precisarmos agir (mesmo através da inação, do silêncio!). A retórica, neste caso, é uma ferramenta de dilação temporal, de hesitação frente à tomada de ação. Já no ensaio "Perspectivas sobre uma teoria da não conceitualidade" (BLUMENBERG, 1990; 2001), Blumenberg problematiza ainda mais a relação ancilar da metaforologia à história dos conceitos. Ele confere autonomia à metáfora como um "elemento heterogêneo" [*heterogenes Element*], uma "perturbação" [*Störung*] com a qual a consciência precisa lidar de alguma forma (1990, pp. 104-5; 2001, p. 194). Pois a metáfora nos remete a um contexto diferente do atual, transfere nossa atenção de um

ponto a outro.[61] No caso da luz como metáfora da verdade, p.ex., ela nos lança num campo imagético que, a princípio, não pertence ao conceito de verdade. Não há nada no vocábulo "verdade" que estabeleça uma relação obrigatória com a luz física do Sol, da Lua e das estrelas, senão através da metáfora – por isso, causa perturbação, é heterogêneo e sua relação é contínua e diversamente construída, de modo a enunciar o que se entende (sempre de modo aproximado) por verdade.

Blumenberg decide trabalhar em seu livro com paradigmas para o estabelecimento da metaforologia. Isto significa que os capítulos desenvolvem a questão dos fundamentos da metaforologia através de uma série de estudos sobre metáforas (luz, orgânico-mecânico, *terra incognita*, probabilidade e cosmos), cuja história o filósofo vai brevemente expondo ao mesmo tempo em que apresenta de maneira esparsa a metodologia.[62] Pois esta vai sendo criada, ao que nos parece, não de modo completamente prévio e planejado, mas *pari passu* às análises e à dinâmica do próprio pensamento investido nas análises. Os dois primeiros capítulos dos *Paradigmas para uma metaforologia* têm o intuito de expor tanto uma faceta da história do conceito de verdade e como ela se encontra envolvida com a metáfora da luz, quanto lançar as bases da relação da metaforologia com o estudo da história (capítulo 1) e da metáfora com a pragmática (capítulo 2). Em nossa reconstrução, vamos nos restringir a expor brevemente a maneira como a metáfora da luz se relaciona com uma determinada definição de verdade, de forma a nos permitir, entre outras coisas, ter um ponto de tensão e diálogo com a análise da metaforologia da luz e da escuridão em *AtD*.

---

[61] Em certo sentido, Harry Berger Jr., em *Figures of a Changing World* (2015), entende a metáfora semelhantemente. Para ele, enquanto a metonímia se conecta à visão, a algo que já estava lá desde sempre, "*a metaphor is something we make; it wasn't there before we made it; we brought it into being*" (2015, p. 4). Sabe-se que toda novidade causa certa perturbação em nosso modo de proceder na vida; portanto, a metáfora, para Berger e Blumenberg, é, por excelência, a figura retórica da perturbação, do desarranjo do hábito: "*Metaphor denies actual or preexisting states of affairs, rejects distinctions taken for granted in normal usage, yokes together items that belong in different contexts, different 'worlds' or frames of reference*" (2015, p. 6). Por isso, para Berger, a metáfora é a figura preferencial da modernização, do desencanto com a tradição, ou seja, da formação de um novo mundo: "*To put it in mentalist terms, metaphor in proclaiming its fictiveness pits the mind against the actual world, presents itself as the verbal dramatization of an act of consciousness seeing or creating things anew*" (2015, pp. 22-3).

[62] Blumenberg reitera isso ao longo do livro. No segundo capítulo, afirma: "Seja como for, o que ofereço aqui é, certamente, apenas um produto semiacabado" [*Was ich hier vorlege, ist ja ohnehin nur Halbzeug*] (1960, p. 23). No capítulo oito, ele volta a dizer: "Consoante o aviso colocado no título destes estudos, [...] [nós] apenas ensejamos exemplificar uma maneira de questionar e um modo de trabalho analítico" [*Der im Titel dieser Studien niedergelegten Ankündigung entsprechend,* [...] [*wir*] *beanspruchen nur, eine Fragestellung und analytische Arbeitsweise zu exemplifieren*] (p. 88). Note-se o uso do plural, "estudos", para caracterizar os *Paradigmas*. Embora tenha um fio condutor, a exemplificação de uma maneira de trabalhar com metáforas, trata-se de uma série (paradigmática) de estudos metafóricos. Uma série de produtos semiacabados.

A luz como metáfora da verdade pode aparecer em diversas formas expressivas. Blumenberg, no ensaio "Luz como metáfora da verdade" [*Licht als Metapher der Wahrheit*], cita entre elas a seguinte: "Ou a luz é o poder absoluto do ser, que revela a nulidade do escuro, o qual não pode mais existir uma vez que se tenha feito a luz" [*Oder das Licht ist die absolute Seinsmacht, die die Nichtigkeit des Dunkels enthüllt, das nicht mehr sein kann, wenn erst einmal Licht geworden ist*] (BLUMENBERG, 2001, p. 140). É a partir da verdade enquanto expressão de uma força que o filósofo explorará a história da metáfora da luz na filosofia, desde Aristóteles até Vico. Com isso, se evidenciará como a metáfora da luz se entrelaça com as diversas tentativas de se apreender conceitualmente a verdade.

Aristóteles trata a verdade como uma força que abre caminho desde os pensadores do passado até ele próprio. Blumenberg pontua que, quando Aristóteles reconstrói a maneira como seus predecessores lidaram com certo tema, a verdade aparece como uma força direcionada teleologicamente para as suas próprias concepções, "como se a própria verdade se fizesse valer e se manifestasse desde o início em fórmulas" [*als ob die Wahrheit selbst sich zur Geltung bringt und schon in der Frühzeit sich in Formeln manifestiert*] (BLUMENBERG, 1960, pp. 14-5) a despeito de seus autores. Os estoicos, que, por outro lado, se defrontam com um excesso de opiniões e dogmas de diversas escolas de pensamento, tendem a pensar a verdade a partir da força com que ela se impõe como evidência. Há, portanto, certa resistência de simplesmente aceitar algo como verdade, só porque há uma história precedendo-o. A força legitimadora era chamada de "*kataleptikè fantasía*" ou "representação que agarra" [*ergreifende Vorstellung*] (1960, p. 15), da qual extraíram a relação com o vocábulo "*fôs*", "luz", falso étimo de "*fantasía*". A luz mostraria tanto a si mesma e as coisas iluminadas, quanto também a representação e o que ela traz à tona. Ou seja, a luz revela tanto o mundo quanto o órgão que reproduz o mundo para o sujeito. Isto implica em dizer que a luz tem tamanho poder que não apenas revela ao sujeito os objetos do mundo tal como eles supostamente são, mas também aclara a própria capacidade de o sujeito apreender esses objetos em forma de imagens compreensíveis pela mente humana.

Para Blumenberg, essas duas maneiras de entender a verdade foram amplamente utilizadas pela patrística e ao longo da Idade Média: por um lado, leram os seus precedentes gregos e romanos como prenúncios da verdade cristã, visto que a verdade

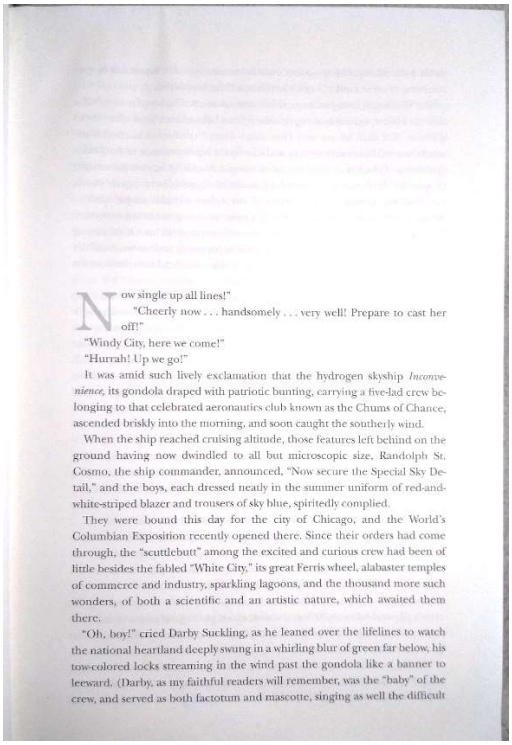
(necessariamente cristã e monoteísta) seria irresistível e inescapável (pois o deus cristão não pode errar, no máximo escrever por linhas tortas), e, por outro, apresentaram resistência em relação ao que é verdade (1960, pp. 15-6). A metáfora aristotélica também chega até a Era Moderna, seja com Kepler, que se impressiona com a semelhança das suas conclusões com as de Ptolomeu e afirma que ambos chegaram à verdade graças à sua capacidade de revelar-se a si mesma (embora ele use o vocábulo "natureza") (1960, p. 17), seja com Vico, que a finca numa teoria do erro, i.e., embora a verdade seja uma força irresistível, a vontade humana é contrariada pela vontade (1960, p. 17).

É preciso ler essa breve história da verdade "poderosa", esboçada por Blumenberg, sob o signo daquilo que foi dito anteriormente: a metaforologia da luz se adjunge de maneira fundamental no problema da verdade. Assim, poderíamos dizer que o poder da verdade está ligado à ideia de que também a luz é poderosa, capaz de revelar as coisas tal como elas são. E que, além disso, ela ilumina também a nossa capacidade de apreender as coisas do mundo (a fantasia no sentido antigo a que Blumenberg fez referência na introdução) ou produzi-las (fantasia no sentido moderno). Ou seja, há uma tradição que relaciona a verdade e seu poder com a capacidade de a luz revelar ou permitir a revelação do mundo, considerado único e previamente dado. E há, ao longo dessa tradição, certa segurança no que é iluminado, por mais que resista ao passado. No entanto, se não há verdade no passado, ou se se encontra de modo imperfeito no passado, ela existe como um horizonte possível do futuro, quiçá no apocalipse.

Talvez haja quem diga que Pynchon não recorra em seu romance à história da metáfora da luz. Entretanto, não apenas consideramos inadequada essa formulação, como ela é de pouca monta, pois, como expusemos em nossa análise dos elementos materiais de *AtD*, a metaforologia da luz e da escuridão impregna de modo fundamental a materialização do romance. Nossa análise da narrativa de *AtD* tentará demonstrar por que e em que medida vale a pena ler o texto de Pynchon a partir dessa história da metaforologia da luz. Ademais, também procuraremos evidenciar como Pynchon coloca em xeque a relação da luz com a verdade (histórica, científica, metafísica etc.) ao inserir problematicamente a metáfora da sombra, como já vimos na análise dos elementos materiais.

3.1.2 As duas fontes da narrativa

E sobre a materialidade, é preciso fazer ainda outra consideração. Vimos, em 1.3, como os elementos materiais da capa e das páginas prefaciais empregam uma multiplicidade tipográfica proveniente de diferentes tempos e espaços de modo a sugerir um jogo com o leitor, qual seja, um jogo com a percepção temporal e espacial do leitor, ligando-o com a visibilidade tipográfica. Vimos também que a ficha catalográfica e a epígrafe (ver imagens 10 e 12) estão na fonte Baskerville, a mesma do romance, enquanto as outras páginas prefaciais estão em Times New Roman. No entanto, é preciso explicitar os meios materiais pelos quais a narrativa romanesca se constrói, a partir dos quais ela faz parte ou não desse jogo expresso na materialidade. Vejamos, portanto, a imagem abaixo, da primeira página da narrativa:



Now single up all lines!"

"Cheerly now . . . handsomely . . . very well! Prepare to cast her off!"

"Windy City, here we come!"

"Hurrah! Up we go!"

It was amid such lively exclamation that the hydrogen skyship *Inconvenience,* its gondola draped with patriotic bunting, carrying a five-lad crew belonging to that celebrated aeronautics club known as the Chums of Chance, ascended briskly into the morning, and soon caught the southerly wind.

When the ship reached cruising altitude, those features left behind on the ground having now dwindled to all but microscopic size, Randolph St. Cosmo, the ship commander, announced, "Now secure the Special Sky Detail," and the boys, each dressed neatly in the summer uniform of red-and-white-striped blazer and trousers of sky blue, spiritedly complied.

They were bound this day for the city of Chicago, and the World's Columbian Exposition recently opened there. Since their orders had come through, the "scuttlebutt" among the excited and curious crew had been of little besides the fabled "White City," its great Ferris wheel, alabaster temples of commerce and industry, sparkling lagoons, and the thousand more such wonders, of both a scientific and an artistic nature, which awaited them there.

"Oh, boy!" cried Darby Suckling, as he leaned over the lifelines to watch the national heartland deeply swung in a whirling blur of green far below, his tow-colored locks streaming in the wind past the gondola like a banner to leeward. (Darby, as my faithful readers will remember, was the "baby" of the crew, and served as both factotum and mascotte, singing as well the difficult

(Imagem 15)
Primeira página da narrativa romanesca de *Against the Day* (PYNCHON, 2006, p. 3)

Podemos observar que ela não simplesmente se inicia com a fonte Baskerville, mas, sim, com uma letra capital na mesma fonte que encontramos no índice (ver imagem 11) e na capa com o título da parte (ver imagem 14), ou seja, um Times New Roman estilizado e que ocupa três linhas. Ao longo de todo romance, apenas a última parte, composta de um capítulo, não se inicia com essa letra capital, mas com aspas e reticências. Entretanto, foquemo-nos nas mais de mil páginas anteriores, todas as quais

seguem esse padrão de início de capítulos: letra capital em Times New Roman seguida do tipo Baskerville, variação de František Štorm de 1999, como vimos em 1.3. Com exceção da última parte, talvez possamos afirmar que todo o romance seja materialmente constituído dos mesmos jogos que observamos anteriormente. E mais, que ele continue brincando com a percepção do leitor através de elementos materiais que misturem tempos e espaços heterogêneos. Novamente, vemos a opacidade do tipo como parte componente desse jogo: a letra capital não está no mesmo tom dos caracteres em Baskerville. Ela está próxima da opacidade do nome do autor na terceira capa (ver imagem 9), do número das partes (ver imagem 11) e do selo dentro do livro (ver imagem 13).

Ao mesmo tempo em que essas escolhas tipográficas podem ser (e acreditamos que são) uma escolha gráfica, afim à estética do Penguin Group como um todo e do selo Penguin Books em particular, não podemos deixar de atentar para essas escolhas e pensar como medeiam a relação do leitor com o romance. Tal como as páginas prefaciais já exibiam essa variação tipográfica entre o Times New Roman e o Baskerville (ver imagens 9 a 12), também o romance incorpora e leva adiante essa variação em sua materialidade. Em vez de ensaiarmos uma interpretação conciliadora, talvez seja mais produtivo não largarmos mão da tensão e tomarmos essa variação como um paradoxo.

Paradoxos nos lançam num espaço cujas coordenadas não conhecemos, num espaço cuja compreensibilidade talvez nem mesmo seja um fim preferível, uma vez que se mantém a indeterminação e possibilidades díspares continuam a valer igualmente. Isso poderia entrar no rol de características que tornam *AtD* um romance "*near confounded as a whole*" e "*a bloated mess*". Um romance que incorpora em sua materialidade o paradoxo talvez não pudesse ser compreendido "como um todo" ou encaixotado numa única interpretação sem que, a um só tempo, se tornasse "confuso" ou "uma bagunça inchada". Em vez de tomar essas qualificações como negativas, poderíamos ver nelas possibilidades já inseridas e encenadas pelo próprio romance. É precisamente a partir desse material ordenadamente caótico, cuja correspondência encontramos no caos ordenado dos tipos na primeira capa e no selo partido de origem desconhecida (ver imagem 4), que *AtD* joga com as suas próprias possibilidades de ser um romance.

Como um dos pontos basilares dessa arquitetônica, que se nos apresenta de maneira paradoxal, temos a metáfora da luz e da escuridão, atuando precisamente na visibilidade tanto da tipografia e do selo, na capa e dentro do livro (ver imagens 4 e 13), quanto da tipografia da própria narrativa romanesca. Na análise que segue, é preciso termos sempre em mente esse paradoxo, esse obstáculo à compreensão, inscrito e constituvo da materialidade através da qual a narrativa de *AtD* se torna presente e inicia todos os capítulos, exceto o da última parte. A dupla metafórica integra esse espaço. Agora, precisamos saber como, apontando para quais direções.

3.2 Miles Blundell e três manifestações da metáfora

A narrativa de *AtD* se inicia com a apresentação de um grupo de garotos pertencentes a um clube aeronáutico com bases em diversos países. Nos Estados Unidos, é conhecido como *Chums of Chance* (PYNCHON, 2006, p. 3); na Rússia, como uma "*parallel organization*", chamada "*Tovarishchi Slutchainyi*" (literalmente, "Camaradas Ocasionais") (p. 123); na Itália, como "*the Piacenza branch*", "*Gli Amici dell'Azzardo*" (p. 243). Sendo esses apenas os citados durante a narrativa, entende-se que não se trata apenas de um clube, mas, sim, de uma organização multinacional que atua com fins escusos, nunca revelados diretamente aos seus empregados. Logo no primeiro capítulo da primeira parte, ficamos sabendo que, outrora, os seis tripulantes do aeróstato *Inconvenience*, Randolph St. Cosmo, Lindsay Noseworth, Darby Suckling, Chick Counterfly, Miles Blundell e Pugnax, um cachorro sem raça específica, já foram contratados por Porfírio Diaz para "*intelligence-gathering activities*" (p. 7). Além disso, tal organização não contrata qualquer tipo de garoto. Trata-se de crianças em situações de vulnerabilidade social, em sua maioria órfãos. Num diálogo em frente a uma fogueira, Darby se lamenta com Chick acerca da falta que lhe faz seu pai, que o abandonou por estar sendo perseguido por sujeitos como membros da Ku Klux Klan. Ao que Darby responde: "*'I guess that must be awful tough for you, Chick. I don't think I even remember mine'*" (p. 17).[63]

[63] O artigo de Brian McHale, "Genre as History: Pynchon's Genre-Poaching" (2011, p. 16), dá o tom da maioria das subsequentes interpretações acerca da posição da tripulação do *Inconvenience* na narrativa: "*The Chums series is Pynchon's invention, but it is modeled on actual mass-market juvenile adventures series of the early twentieth century.*" Para McHale, toda a história dos *Chums*, escrita em vários livros de aventura, seria uma série de paródia de gêneros e discursos contemporâneos do tempo narrativo (final do século XIX e início do XX). Mesmo autores mais focados numa interpretação política e histórica de Pynchon, como David Cowart (2011, pp. 20, 177) e Simon Malpas e Andrew Taylor (2013, p. 183), não foram além nem problematizaram a interpretação puramente paródica dos *Chums*. Vimos, em 2.2.1, que também Amancio (2017, pp. 100-1), mesmo sem citar o texto de McHale, avança essa linha interpretativa. E no entanto, é preciso chamar atenção a um detalhe que parece ser comumente

Ao longo da história, a tripulação do *Inconvenience* torna-se cada vez mais consciente de sua situação precária e subserviente. Na missão que os leva a conhecer a filial italiana, p.ex., eles acabam por destruir o Campanile num embate com Padzhitnoff, capitão do aeróstato *Bol'shaia igra* (literalmente, "Grande jogo"), cuja tripulação é filiada aos *Tovarishchi Slutchainyi*. Eles não entendem, e sabem que nunca entenderão, como Padzhitnoff conseguiu rastreá-los até Veneza. Afinal, suas ordens chegaram seladas. Logo, "*their true apprehensions converged on those invisible levels 'above', where orders, never signed or attributed, were written and cut.*" (p. 245). Eles apenas resolverão essa crescente inquietude ao final da narrativa, quando "*the boys were pretty much on their own*"; por conta da mesquinhez do "*National Office*" do *Chums*, eles decidiram, em cinco minutos, pela desfiliação (p. 1018). Desse modo, podemos afirmar que o drama básico dos seis tripulantes do *Inconvenience* jaz na conquista da autonomia, da independência de sua condição subordinada.

De que maneira esse caminho é percorrido na narrativa? Vimos que o romance, tanto em sua materialidade quanto na recepção crítica (já antecipada no objeto-livro), é dotado de uma forma incomum, especialmente se comparado com obras anteriores de Pynchon. Portanto, pela análise material, já temos a expectativa de que também o desenrolar das personagens do romance seja, de alguma maneira, fora do comum. Após a missão de Veneza, os tripulantes têm um período de descanso em Nova York, onde um garoto, "*'Plug' Loafsley*", lhes entrega, no meio da noite, novas ordens num envelope selado. Ao receber sua gorjeta com uma moeda antiga, ele responde com sotaque novaiorquino: "*So yiz paid double f' sumt'in's only good in Chicago ten yeeuhz ago. Swell. All I need's d' toime machine, I'm in business, ain't I?*" (p. 397). Tal fala torna-se motivo suficiente para eles sequer abrirem o envelope, que veio de "*mists above*" (p. 395), ou diminui tanto sua importância que a abertura não é sequer enunciada na narrativa. Em vez disso, notam nessa fala algo diferente, uma espécie de mensagem subliminar, que tem relação com a máquina do tempo. Não só deixam de abrir o envelope oficial, como tomam essa máquina do tempo como a mensagem principal. Diz Darby Suckling: "*He was* passing a remark*, believe me, I know a remark when I hear*

---

desconsiderado: *Chums of Chance* é o nome da organização da qual a tripulação do *Inconvenience* faz parte. Sem essa consideração, toda a angústia e indignação de serem subordinados acaba sendo abstraída. Além do quê, o próprio fato de existir uma série de livros das aventuras da tripulação do *Inconvenience* levanta a questão nunca colocada na narrativa de *AtD* acerca da autoria desses livros, de modo que poderíamos conjecturar terem sido escritos por escritores contratados pelo *Chums of Chance*. E é importante salientar isso, porque, aqui, de novo se impõe a questão da autonomia dos tripulantes: eles não constroem, não são autores de sua própria história.

one" (p. 398; ênfase do original). Essa simples menção lança a tripulação do *Inconvenience* num longo episódio centrado nessa máquina do tempo que perdurará por mais de trinta páginas e que acabará com eles descobrindo, durante uma convenção dedicada a estudos científicos sobre o tempo onde esperam encontrar o construtor da máquina, a existência dos "*trespassers*", como os nomeará Miles Blundell. Trata-se de pessoas do futuro que estão invadindo o tempo e espaço da tripulação (p. 417) e oferecendo "*eternal youth*" a outros associados aos *Chums* em troca de refúgio do tempo deles próprios (p. 416). Como diz Mr. Ace, um dos invasores: o futuro é "*a time of worldwide famine, exhausted fuel supplies, terminal poverty—the end of the capitalistic experiment*" (p. 415). Ao final desse episódio, após passarem por uma crise de identidade que os leva a se matricularem numa certa "*Marching Academy Harmonica Band*" (p. 418) para fugir dos invasores, eles são mandados a uma nova missão, "subdesertina" dessa vez, para a região de "*Inner Asia*", em Bucara (p. 425).

O que parecia ser uma aventura à parte, extraoficial, acabou se mostrando parte dos planos da alta hierarquia dos *Chums of Chance*, pois é justamente de um dos ajudantes de Mr. Ace que os tripulantes recebem sua próxima missão, encontrar-se com Toadflax, capitão da "*His Majesty's Subdesertine Frigate* Saksaul", e auxiliá-lo (p. 425). Nessa missão subdesertina, eles se dirigem a uma cidade povoada por descendentes dos antigos maniqueus, que veneravam a luz, única "*invariant*" (p. 438) do mundo fenomênico, e rechaçavam "*all forms of what they defined as 'darkness'*" (p. 438), tudo o que se relaciona com os sentidos, como explica Stilton Gaspereaux, um "*scholarly adventurer*" que acompanha o Saksaul (p. 436) e que exemplifica com uma longa lista a abrangência dessa escuridão, indo desde "*sunsets*" até "*your mother's cooking*".

A missão principal da fragata Saksaul, que os tripulantes do *Inconvenience* devem ajudar, é descobrir Shambhala, a cidade sagrada de diversas tradições religiosas orientais. Ao desembarcarem em Nuovo Rialto, os *Chums* se dirigem ao "*Sandman Saloon*", onde Darby Suckling ouve por acaso dois homens, Leonard e Lyle, conversando e suspeita de "*another motive, perhaps the frigate's real one, for which Shambhala might be serving only as a pretext*" (p. 440). Qual seja: petróleo. Embora não haja como terem certeza, as suspeitas crescem. Diz Randolph St. Cosmo: "*Once again we are being used to further someone's hidden plans*" (p. 442).

Após o quê, somente reencontraremos a tripulação cerca de cem páginas depois. Pois é assim que esse romance se desenrola: cada capítulo, não numerado, desenvolve uma determinada história, que vai abarcando mais e mais personagens, muitos dos quais secundários, outros dos quais se tornando novos protagonistas. Por vezes, as linhas narrativas se entrecruzam de maneira profunda ou ligeira. Assim, reencontramos a tripulação saindo de Bucara e, por ordens superiores, indo participar em Bruxelas de um evento em homenagem anual ao suicídio do general Boulanger, no dia trinta de setembro (p. 548). O evento os deixou tão abatidos (seja pelo clima de ultranacionalismo, seja por se sentirem impotentes) que requisitaram um tempo de licença em terra, foram surpreendentemente atendidos e se dirigiram para Ostend, na região de Flandres Ocidental, na Bélgica. E era exatamente nessa cidade onde se passava a história de outra personagem no capítulo anterior; mas suas histórias não se cruzarão além disso. Essa observação é importante, pois revela um aspecto que nos auxiliará a entender a maneira como a dupla metafórica da luz e da escuridão, como um dos pilares da arquitetônica de *AtD*, se encontra no romance: ora estabelecendo relações profundas, que encadeiam certas linhas narrativas diferentes (tal como as fontes da primeira se conectam sub-repticiamente através da cronologia), ora deixando de criá-las, por mais próximas que estejam as histórias, enfatizando o acaso (como parece ser o caso do selo bipartido na capa, acerca do qual o leitor não recebe qualquer informação).

Nesse ambiente de folga, os tripulantes começam a sentir algo estranho: parece que há "*strange civilians creeping around all of a sudden*", como diz Darby Suckling, responsável pelos assuntos legais do aeróstato (p. 550). Quando Lindsay Noseworth, segundo em comando, pergunta qual o problema, Darby responde irritado: "*nothing is where it should be anymore. Almost as if persons unknown have been sneaking on board and rooting around*" (p. 550). Darby descreve exatamente a atividade de invasores, tal como Miles Blundell nomeou as pessoas do futuro. Mais uma vez, os tripulantes encontram-se diante de uma aporia, desamparados diante do desconhecido. Ainda mais porque, como pontua o capitão Randolph St. Cosmo, absolutamente nada passa pelo faro de Pugnax, em especial desde certa missão em "*Temesvár*", nos Cárpatos, quando ele rechaçou um esquadrão de ulanos, fazendo os seus cavalos desmontarem-nos. E isso, como nos informa o narrador, é mais uma causa de "*apprehension*" entre a tripulação, pois Pugnax foi passando de um simples cão de guarda para um "*sophisticated defensive system, with a highly-developed taste,*

moreover, for human blood" (p. 550). Seus olhos apresentavam "*a strange gleam*"; o único que conversava com ele era Miles Blundell, sentado por horas ao seu lado, em telepatia.

3.2.1 Primeiro trecho: o projeto do espírito

Nesse estado de apreensão generalizada, acompanhada de uma camaradagem entre dois tripulantes de espécies distintas, chegamos ao seguinte trecho. Apenas Miles Blundell não se surpreende com essa aproximação. Ele já a pressentia desde a missão em Bucara. Ou seja, ele já estava nesse ambiente de receios em relação à sua segurança desde antes de os outros tripulantes começarem a perceber. Vejamos, agora, como essa história se articula no discurso.

> Since the mission to Inner Asia, Miles had been engaged ever more deeply with a project of the spirit which he found himself unable to share with the others in the crew, though it was plain to all that his present trajectory might take him perhaps further than he could find his way back from. Beneath the sands of the Taklamakan, while Chick and Darby had idled mindlessly at one liberty-port after the next, and Lindsay and Randolph had spent hours conferring with Captain Toadflax over how most effectively to carry on the search for Shambhala, Miles was being tormented by a prefiguration, almost insupportable in its clarity, of the holy City, separated by only a slice of Time, a thin screen extending everywhere across his attention, which grew ever more frail and transparent. . . . Unable to sleep or converse, he would often lose track of recipes, forget to stir the popover dough, wreck the sky-coffee, while the others continued calmly about the chores of the day. How could they not know of that immeasurable Approach? Thus he sought out Pugnax, in whose eyes the light of understanding was a beacon in what had without warning become dangerous skies.
>
> For somehow, the earlier, the great, light had departed, the certitude become broken as ground-dwellers' promises—time regained its opacity, and one day the boys, translated here to Belgium, as if by evil agency, had begun to lapse earthward through a smell of coal smoke and flowers out of season, toward a beleaguered coast ambiguous as to the disposition of land and sea, down into seaside shadows stretching into the growing dark, shadows that could not always be correlated with actual standing architecture, folding and pleating ever inwardly upon themselves, an entire mapful of unlighted outer neighborhoods sprawled among the dunes and small villages. . . .
>
> Miles, looking out at the humid distances from this height, at the hesitant darkness in which little could be read across a lowland fixed anciently under a destiny, if not quite a curse, contemplated the pallid vastness of twilight, in its suspense, its cryptic insinuation. What was about to emerge from the night just behind the curve of Earth? fog from the canals rose toward the ship. A smudged and isolated copse of willows emerged for a moment. . . . Low clouds in the distance bleared the sun, causing the light to break into suggestions of a city hidden behind what was visible here, sketched at in shadows of taupe and damaged rose . . . nothing so sacred or longingly sought as Shambhala, stained with a persistent component of black in all light that swept this lowland, flowing over dead cities, mirror-still canals . . . black shadows, tempest and visitation, prophecy, madness. . . .
>
> (PYNCHON, 2006, pp. 550-1)

Note-se, antes de tudo, que a voz nesses três parágrafos pertence ao narrador, que se mantém, basicamente, o mesmo do início ao fim do romance. A partir desse trecho, podemos observar certas características da voz narrativa que nos auxiliarão no entendimento do que está sendo dito. Trata-se de um narrador com liberdade espacial e temporal. Ele se descola rapidamente do contexto anterior (tripulação em Ostend, conversando sobre seus medos em relação a um possível invasor do aeróstato e sobre Pugnax) para retornar ao momento e ao lugar em que Miles Blundell começa a se sentir abordado por alguém desconhecido e, aparentemente, invisível. Essa liberdade está atrelada a uma capacidade de a voz narrativa colar-se à consciência das personagens. Note-se como, no primeiro parágrafo, as frases variam de um discurso indireto ("*it was plain to all that...*") até o discurso indireto livre ("*How could they not know of that immeasurable Approach?*", aqui a voz é do próprio Miles). Podemos dizer que esse narrador é externo ou distanciado.[64] No entanto, vemos que o seu caráter externo e distanciado é um modo não apenas de se aproximar de diversas maneiras dos pensamentos e sensações das personagens, como também de, a partir delas, dar voz e azo ao possível. Esse movimento indica que estamos diante de um narrador que quer tanto contar uma história que testemunha ou vê perante si, quanto a história que poderia ter sido contada, que não poderia e não pôde ser testemunhada por ninguém ou quase ninguém.[65] Vemos isso, p.ex., na repetição do adjetivo "*unable*" no primeiro parágrafo. Ele qualifica três inações de Miles: compartilhar, dormir e conversar. Aquilo que os outros tripulantes sabem apenas por intuição, o narrador é capaz de nos contar em grandes detalhes e imagens. E nesse sentido, o narrador aproxima do cão Pugnax o próprio leitor do romance, pois é apenas com ele que Miles conversa.[66]

[64] Tomo o termo "externo" de Bal (2017, pp. 13-4), que o define como um agente que não atua na fábula, ou seja, não faz parte diretamente da história que está sendo contada. Sua retórica para afirmar que o que diz é verdade, segundo Bal, é "*(I narrate: (I testify))*". Já o termo "distanciado", tomo de empréstimo de Sá Rego (1989, pp. 63-6) ao falar do modo como Luciano de Samósata estrutura suas narrativas a partir de um ponto de vista distanciado, denominado *kataskopos*, e como isso se tornou característica geral da chamada sátira menipeia. Que exista uma relação entre os romances de Pynchon e a sátira menipeia, não poderemos investigar aqui. Q.v. o livro de Theodore Kharpetian, *A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon* (1990), no qual analisa os três primeiros livros de Pynchon sob a ótica da sátira menipeia, da pós-modernidade e da literatura norte-americana.

[65] Lembremo-nos da análise das fontes na capa da primeira edição de *AtD*, em 1.3, e no texto da narrativa, em 3.1.1. Esse movimento de distanciamento temporal já está encenado na materialidade da primeira edição do romance: a fonte mais opaca é também a mais próxima temporalmente. Desse modo, o narrador não apenas narra o que testemunha, como vimos com Mieke Bal, mas narra o que testemunha de um determinado tempo e espaço, o futuro. O narrador corrobora isso nas poucas vezes em que enuncia a primeira pessoa do plural, especialmente em "*We of the futurity know that...*" (p. 706).

[66] Que o narrador de *AtD* compreende que uma imagem possível de leitor é o cão, já está dito no primeiro capítulo da primeira parte do romance, no qual Pugnax aparece com o nariz (e Pynchon, de propósito, usa "*nose*" em vez de *muzzle* ou *snout*) enfiado num romance de Henry James, um tanto à parte de tudo no

Notemos, entretanto, que Miles vai atrás de Pugnax por um motivo específico: há nos olhos de Pugnax uma luz ("*light*") de entendimento, mais especificamente o foco luminoso de um farol ("*beacon*"). Mas o sofrimento de Miles se dava precisamente pela claridade ("*clarity*") "quase insuportável" da prefiguração de Shambhala, a cidade sagrada. Embora o significante, a imagem mental, "luz", seja basicamente o mesmo em ambos os casos, seu sentido diverge. No primeiro caso, "*light*" e "*beacon*" se referem a uma companhia, Pugnax, em cujos olhos Miles enxerga algo que ultrapassa o sentido literal e aponta para uma luz que não é o puro reflexo ocular, mas uma metáfora. Ao mesmo tempo, o vocábulo "*beacon*" joga Miles numa condição de perdido no mar, de alguém que busca e encontra orientação e guarida contra a escuridão.[67] No segundo caso, "*clarity*" diz respeito à característica de uma cidade sagrada nunca vista, somente prevista, prefigurada, atrás de cujas informações, todavia, a tripulação vinha há tempo viajando para cumprir ordens superiores. Também essa claridade, que, diferente dos anteriores, é um substantivo abstrato e reforça, assim, a própria abstração da cidade sagrada, não pode ser interpretada apenas em seu sentido mais direto, qual seja, de qualidade daquilo que é claro, seja em "aparência, pensamento ou estilo".[68] A claridade, se for tomada como propriedade de uma evidência que conduz o/ao conhecimento, parece prestar aqui um papel completamente contrário: por ser quase insuportável, tal como seria aos olhos de quem rapidamente saísse de um local escuro para um céu limpo, sua presença não traz serenidade com o passar do tempo. Pois, como visto, o narrador volta ao momento inicial em que Miles teve pela primeira vez essa prefiguração e, já o sabemos, seu efeito persistirá até o presente narrativo. Acostumar-se a essa claridade, portanto, não garante sossego. Enquanto a luz dos olhos de Pugnax são um foco luminoso que revela para Miles um porto salvífico de entendimento, a prefiguração da cidade sagrada, paradoxalmente, emite uma claridade que o aflige.

É nesse sentido que o narrador diz que Miles vinha se ocupando de um projeto do espírito. Em certo sentido, podemos dizer que a ordem dos argumentos encontra-se

---

aeróstato e com o rabo abanando entusiasmadamente (pp. 5-6). Tivemos a oportunidade de explorar brevemente esse aspecto num artigo (PACHECO, 2021, pp. 669-71).

[67] Hans Blumenberg, em *Naufrágio com espectador* (1990), inicia sua pesquisa filosófico-histórica acerca da metáfora do "naufrágio com espectador" pontuando a imagem que o mar proporcionou ao longo da história do ocidente: "Entre as realidades elementares com que o homem se confronta, é a do mar — pelo menos até a tardia conquista do ar — a mais suspeita" (1990, p. 21), e isso porque "o homem conduz a sua vida e ergue as suas instituições sobre terra firme" (*ibid*.). Vemos em "*beacon*" um indício a favor do que Blumenberg postula aqui e, por isso, o seguimos.

[68] Utilizamos aqui o verbete "*clarity*" do Wiktionary. [Disponível em: https://en.wiktionary.org/wiki/clarity. Acessado em 19/06/2022, às 14:20]

invertida: primeiro, o narrador anuncia o projeto do espírito, revela a posição que Miles passa a tomar dentro da tripulação (como os outros agem normalmente x como ele age estranhamente) e, por fim, como Miles lida com algo que o atormenta. Esse projeto do espírito não influi apenas em sua visão (claridade, luz, farol), mas na maneira como o tempo atua nessa visão; e também isso tem a ver com o que discutimos acerca da visibilidade das fontes na capa da primeira edição, em 1.3. Antes de tudo, o tempo se torna uma fatia ou porção, ou seja, desprende-se de um suposto todo. Essa "fatia de Tempo" atua em Miles como uma fina tela que se estende através de sua atenção e separa o seu corpo, inserido numa determinada realidade, do mundo que ele vê prefigurado diante de si (supostamente Shambhala). Portanto, o tempo não tem apenas um sentido estático, como quando é dotado somente de uma qualidade (fluxo, rapidez, lentidão, transitoriedade etc.), mas um sentido ativo e concreto: ele atinge a atualidade da vida de Miles de modo que impede sua entrada nessa visão.

Isso é importante de ser pontuado, pois também já foram descritas pelo narrador outras visões que o tripulante teve: quando a tripulação estava em Veneza, em sua primeira missão em busca de Shambhala, Miles, "*off on one of his accustomed fugues through Venice*" (p. 250), mirava afrescos em ruínas "*as if they were maps in which the parts worn away by time were the oceans*", ou uma extensão de pedra istra na qual "[*he*] *read in its naturally cursive markings commentaries on a forbidden coastline*". Quando, de repente, ele adentra "*the prophetic vision of St. Mark,* but in reverse" (ênfase do autor). Ou seja, em vez de receber a visita de um leão alado portando um livro (até hoje, símbolo da bandeira de Veneza), "*it was Miles who appeared to some Being clearly not of the immediate region*" (p. 250).

Aqui, é necessário destacar dois pontos: ao relatar à tripulação essa visão, Miles explicita uma idiossincrasia sua, o fato de ser "*aptotic, uninflected, unable, sometimes, to tell subject from object*" (p. 251). Pois, ao mesmo tempo em que era o leão alado, ele também continuava sendo ele próprio. O outro ponto é a diferença da concepção de tempo. Enquanto, com a cidade sagrada, o tempo se torna uma fatia, uma tela que obstrui a entrada na visão, aqui o tempo é concebido indiretamente através das ruínas, ou seja, como transitoriedade, como o que envelhece os objetos do mundo, os arruína, e ao mesmo tempo resiste à passagem do tempo. Neste segundo caso, o tempo não impede, mas é um dos agentes que permitem a travessia (no texto, Miles "*stepped across*") para a visão invertida.

Notemos que, na antevisão de Shambhala, o pronome "*which*" tem uma referência propositalmente ambígua: "*a prefiguration, almost insupportable in its clarity, of the holy City, separated by only a slice of Time, a thin screen extending everywhere across his attention, which grew ever more frail and transparent. . .*". O que é "*frail and transparent*", a atenção de Miles ou a fatia de tempo? Dado que o possível referente do pronome se encontra afastado, a ambiguidade é não apenas inevitável, como desejável enquanto efeito retórico. A própria frase torna-se menos opaca. A distância ou a indeterminação do referente de "*which*" conecta a consciência de Miles e a fatia de tempo com a fragilidade e a transparência: tal como vimos com as fontes na capa da primeira edição, o narrador cria, aqui, uma relação entre tempo e opacidade ou transparência. Não é, em absoluto, sem querer que, no segundo parágrafo, fora da prefiguração de Miles, o narrador enuncia que "*time regained its opacity*".

O segundo parágrafo reforça a diferença que pontuamos acima: "*light*" é um substantivo concreto; "*clarity*" é um substantivo abstrato. Este se ligou ambiguamente a um tempo caracterizado como frágil e transparente. Aquele expressou o que Miles encontrava nos olhos do cão Pugnax, entendimento e a luz de um farol. Podemos conjecturar, portanto, que há, neste ponto de *AtD*, uma diferença entre expressar a metáfora da luz com um substantivo abstrato e com um concreto. Tanto que, nos dois parágrafos seguintes do nosso trecho, a dupla metafórica da luz e da escuridão é expressa apenas com substantivos concretos ("*light, shadow, dark, darkness, night, sun, black*"),[69] com exceção para "*opacity*" que qualifica o tempo. Desse modo, o "do quê" da metáfora da luz e da escuridão também não pode ser resolvido de uma vez por todas com uma única resposta. Ela terá, no mínimo, dois referentes que estarão atrelados ao contexto e à expressão, ou seja, ao momento narrativo em que aparece e à categoria gramatical na qual se manifesta. A metáfora com o substantivo abstrato "claridade", neste trecho, parece reforçar a fragilidade da prefiguração de Miles. A claridade da cidade sagrada não oferece a Miles a chance de entendê-la, de interagir com ela, mas justamente o inverso. A metáfora da luz aqui, portanto, exprime a distância do objetivo de Miles e de toda a tripulação, qual seja, de encontrar e adentrar Shambhala. Mas esse objetivo implica em subserviência a uma hierarquia implacável, a uma organização que, embora *não seja* transparente ou frágil, é igualmente inalcançável. Assim sendo, a

[69] "*Darkness*" e "*dark*", assim como "escuridão", podem ser substantivos abstrato quando se referem a algo como "obtusidade de pensamento". No entanto, no trecho presente, tomamo-lo no sentido de "ausência de luz", ou seja, uma condição física notável na noite, num sótão, num monitor desligado etc.

impossibilidade de alcançar a cidade sagrada se une à condição de apreensão generalizada da tripulação com relação ao que eles não podem controlar (os invasores do futuro e a organização *Chums of Chance*).

Não obstante essa visão seja apenas de Miles, a metáfora parece estendê-la para toda a tripulação. Podemos conjecturar que é por isso que o segundo parágrafo não continua focalizado em Miles. No entanto, como essa passagem é construída? O que fundamenta esse salto narrativo brusco? Essa questão concerne à forma como *AtD* se constitui como romance; como viemos propondo desde o primeiro capítulo, pensamos que tal questão tem a ver também com a dupla metafórica da luz e da escuridão.[70] Pois, assim como a luz e a escuridão se difundem por um ambiente, espalham-se por todas as frestas, também a narrativa se propaga desobstruidamente de uma personagem a outra, de um tempo a outro, de um espaço a outro: existe confluência entre o modo como um autor se utiliza do instrumental retórico e como se constrói uma obra de arte. Essa característica narrativa expande e desenvolve a epígrafe de Thelonious Monk: como vimos em 1.3 (ver imagem 12), Monk estabelece uma relação entre o fato inexorável de a escuridão ser constitutiva de todas as nossas experiências ("*It's always dark*") e a nossa necessidade humana de luz para nos conduzirmos de alguma maneira no mundo (*"or we wouldn't need light*"). Podemos ver aqui, em outras palavras, a luz do farol que ilumina a tempestade de Miles.

A voz narrativa, por sua vez, prossegue no caminho apontado por Monk, mas o expande no sentido de não dar prioridade à onipresença do escuro em contraposição a um imperativo antropológico da luz (solar, metafísica, elétrica etc.). Por isso viemos insistindo na formulação conjunta da metáfora da luz e da escuridão: não existe aqui uma contraposição narrativa óbvia. O que percebemos é que, quando essa dupla metafórica aparece em *AtD*, ela tende a se irradiar por alguns parágrafos até se esmorecer e a história das personagens prosseguir sob essa nova influência. É o que

[70] Claro está que essa questão de cunho estilístico também teria a ver com toda a discussão modernista e pós-modernista. P. ex., o recurso da digressão, que existe no romance desde, no mínimo, Laurence Sterne e que poderia caracterizar o trecho que estamos analisando. O problema que vemos em alocar *AtD* numa ou noutra categoria estilística (pós-modernista no geral, o que basicamente quer dizer: repleta de pastiche, de dupla codificação da linguagem, de metaficcionalidade, cética em relação às grandes narrativas, inquiridora dos seus próprios fundamentos e afins) é que não dá conta da arquitetônica do romance, ou seja, da maneira como um romance se constrói e se afirma como romance; não dá conta, igualmente, de dizer por que determinada figura retórica se sobressai às outras, como isso afeta ou não o romance. Portanto, mesmo termos consagrados e recorrentes como "digressão, enredo não-linear" e afins não estão dotados de um sentido unívoco e, portanto, imediato. Daí, estarmos tentando entender os recursos retóricos e narrativos de Pynchon e *AtD* a partir de seus próprios termos, de modo a nos permitir revisitar e duvidar da pertinência universal de fórmulas e conceitos prontos.

vemos no trecho presente: note-se como, no primeiro parágrafo, os vocábulos que remetem à luz e escuridão praticamente inexistem. Quando aparecem, a partir da focalização em Miles, eles dobram a narrativa em favor de uma protelação do seguimento da história. Essa protelação, ou hesitação, promove uma retomada de eventos passados sob uma perspectiva sempre diversa e possível. A metáfora da luz e da escuridão, nesses trechos específicos do que poderíamos denominar proliferação metafórica, instiga a suspensão do prosseguimento mais ou menos linear da história e abre espaço para ambiguidades, alternativas, sonhos, visões. É de se notar que, desde o começo deste capítulo de *AtD*, a narrativa seguia uma linha contínua: a tripulação recebe permissão para descansar em Ostend e, enquanto aproveitam a folga, um deles sente algo estranho. O elemento estranho, que se une rapidamente com o episódio anterior dos invasores do futuro, permitiria a volta e a exacerbação das apreensões dos tripulantes. No entanto, a narrativa toma um curso diferente: não é possível haver invasores na nave, porque Pugnax está mais feroz do que nunca; e nos últimos tempos, ele tem sido muito companheiro de Miles, que teve uma prefiguração, guardada até agora para si, durante uma missão em Nuovo Rialto, uma cidade subdesertina povoada por descendentes dos seguidores de Mani. É assim, como dissemos, que o passado ganha, para a tripulação e em especial para Miles, outra perspectiva sobre a qual é possível criar um novo espaço de ação no presente.

O que seria uma conexão mais ou menos óbvia (possíveis invasores da nave = já conhecidos invasores do futuro) toma um desvio. E a metáfora da luz e da escuridão aparece nesse momento justamente para reforçar o desvio, para desviar ainda mais o curso da narrativa, adiar a conclusão e a posterior tomada de ação. Aqui, ela abre espaço para a expressão do "projeto do espírito" de Miles. E tal como a prefiguração, esse projeto não concerne apenas a um tripulante, mas a toda a tripulação do *Inconvenience*. Por isso, repetimos, o segundo parágrafo segue expandindo a metáfora da luz e da escuridão para o estado da tripulação como um todo. No passado deles, houve "a luz anterior, maior" que exprimia "a certeza", tal como Miles encontrou no brilho dos olhos de Pugnax a "luz do entendimento" na forma de "um farol". Sublinhemos a utilização sistemática de artigos definidos, usados, todavia, para caracterizar uma situação incerta. As poucas exceções são consideráveis: "*a beacon*" (primeiro parágrafo), "*one day*" (segundo parágrafo), "*a smudged and isolated copse of willow*", "*a persistent component of black in all light*" (terceiro parágrafo). Esses substantivos precedidos pelo

artigo indefinido trazem imagens vagas, que, por um lado, tentam dar conta do quão perdido e inconstante é a situação atual da tripulação e, por outro lado, insistem no tom indefinido, indescritível desse lugar, forçando a narrativa a buscar mais formas de expressão, ou seja, a protelar mais ainda o seu prosseguimento, até o momento em que não há mais jeito senão agir.

Essa "luz anterior, maior" e a certeza tornaram-se, no entanto, quebrados "como promessas de habitantes do solo". Essa oposição (habitantes dos ares e do solo) enfatiza a condição frágil e apreensiva da tripulação: num tempo antigo, que nunca conhecemos pela narrativa senão por alusões fantasiosas, eles pertenciam somente ao ar, conseguiam delimitar bem quem eles eram em contraposição a quem morava sob eles; mas agora essa certeza foi despedaçada, provou-se-lhes falsa ou frágil. Aliado a essa quebra, "o tempo recobrou sua opacidade". Não apenas é o contraposto da "fatia de Tempo" transparente que separava Miles e a cidade sagrada, ele também perde sua característica de nome próprio. O tempo readquire sua presença, sua proximidade, tal como vimos com relação às fontes tipográficas (quanto mais opaca, mais próxima do presente). Por isso é relevante que a narração informe que a chegada dos "garotos" do *Inconvenience* na Bélgica tenha acontecido em "um dia". Ou seja, havia sol, luz, condições relevantes para um tempo qualificado como opaco, plenamente visível e capaz de lançar sombra sobre as coisas. Sobre o que recai a sombra do tempo? E um tempo inteiro dessa vez, não mais apenas um pedaço. Pelo parágrafo que segue ao longo de uma única frase, repleta de sombras, escuro e regiões não iluminadas, notamos que a sombra cobre a Bélgica, tanto a Bélgica presente que os tripulantes veem no instante de sua chegada, quando havia "fumaça de carvão", "flores fora da estação", "uma costa sitiada, ambígua" em sua disposição, quanto, em oposição à prefiguração da cidade sagrada e sua luz quase insuportável, uma Bélgica desconhecida, em que preto sobrepõe-se ao preto, "sombras litorâneas estendendo-se no crescente escuro", sombras que "nem sempre poderiam ser correlacionadas" à arquitetura do país. Não só ocorre essa sobreposição da sombra ao escuro, como a sombra das coisas volta-se sobre si mesma, "alastrava-se por entre as dunas e pequenas vilas...". A reticência aqui, como efeito retórico que se repetirá no próximo parágrafo do trecho citado acima, indica, no mínimo, dois sentidos correlacionados: incapacidade do narrador de enumerar tudo o que é envolvido pela sombra; a suposta infinidade daquilo que a sombra cobre.[71] De um

[71] Q.v. as reflexões acerca da reticência especialmente no livro de Umberto Eco, *A vertigem das listas* (2010), que estuda os diversos efeitos retóricos das listas na literatura e na arte pictórica desde Homero e

lado, trata-se de uma característica que diz respeito ao narrador, à sua capacidade de descrever o país que a tripulação enxerga. Por outro lado, é a sombra que ganha um poder infinito, ou aparentemente infinito.

A abrangência dessa sombra parece ter vindo da opacidade do tempo. Ele faz da Bélgica um país assombroso para os tripulantes e assombrado pelo tempo presente ou próximo do presente. A narrativa, portanto, apresenta um movimento duplo de aproximação dos "garotos" (e esse substantivo é importante para qualificar os já adultos tripulantes em sua fragilidade e desconhecimento do mundo terreno): aproxima a narrativa da Bélgica do presente deles, sombreado pelo tempo, pelo dia que recairá sobre eles (lembremo-nos que, entre os diversos significados que exploramos do título *Against the Day*, em 1.3, havia ali "*against*" como "na iminência de"), assim como nos aproxima do presente do próprio narrador que, como vimos, não teme enunciar sua posição num tempo futuro, junto ao leitor. Dessa relação entre sombra e opacidade do tempo, o narrador de *AtD* cria, enviesadamente, uma relação da Bélgica no começo do século XX com os EUA, mais especificamente, com Nova York do início do século XXI, onde e quando o livro foi lançado, como mostrará qualquer ficha catalográfica do romance.

Entretanto, essa relação não está imediatamente dada, ao contrário do que argumentamos, em 3.1, ser o caso do livro de Richard Powers em que o atentado de onze de setembro de dois mil e um em Nova York é mencionado logo nas primeiras páginas do romance (e isso porque as hesitações do narrador são de outra ordem, remetem a outra metaforologia). Pois acreditamos ser necessário e frutífero trabalhar junto com a resistência do narrador de *AtD* a se dirigir diretamente ao seu próprio presente. Como vimos em 2.3, esse é uma das funções antropológicas da retórica para Blumenberg: expor de maneira patente, entre outras coisas, a incapacidade de nos reportarmos à realidade senão indiretamente, através de figuras (metáfora, metonímia, ironia, reticência etc.). Se no caso de Powers, em *The Echo Maker*, o atentado de onze de setembro e a guerra ao terror, empreendida por Bush, são patentes como plano de

Hesíodo até o século XXI. O infinito das listas é compreendido dentro do "*tópos da indizibilidade*. Frente a alguma coisa imensa ou desconhecida, sobre a qual ainda não se sabe o suficiente ou não se saberá jamais, o autor nos diz que não é capaz de dizer e, diante disso, propõe um elenco abundante como amostra, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto" (2010, p. 49). Vale notar também como Fiorin, em *Figuras de retórica* (2019), define a reticência, ou aposiopese: trata-se de uma figura retórica "em que se detém uma afirmação, não se completando o que se estava dizendo. Há, então, uma diminuição da extensão do enunciado, com um consequente aumento de sua intensidade. Trata-se de uma difusão semântica, porque o espaço em branco ganha significado" (2019, p. 88). Sua definição de enumeração (2019, p. 141) em praticamente nada difere ou adiciona à de Eco, citada acima.

fundo que forma e dialoga com as ações das três protagonistas, isso apenas indica que a formulação de Blumenberg (2001) não pode ser entendida de maneira absoluta, mas dentro de uma espécie de gradiente, assim como indica que o romance de Powers abrange questões diferentes, expressas por metáforas distintas das de Pynchon em *AtD*. Certos romances resistiriam mais que outros; certas ficções mostrariam mais que outras a sua proveniência, por assim dizer. Não parece, todavia, ser o caso de Pynchon em *Against the Day*, no qual há uma constante recusa de criar relações patentes e imediatas com o mundo do século XXI, o que já pode ser apreendido pela variedade de tempos e espaços na capa original, desde as fontes até o papel velho com os cantos gastos.[72] A metáfora da luz e escuridão, assim, ao mesmo tempo que afasta o leitor dessa interpretação, pois força a narrativa a hesitar e protelar a palavra final, a tomar desvios, é também um dos meios pelos quais se pode construir a relação com o momento histórico de publicação (e isso desde a capa: a fonte mais opaca é a mais próxima do presente do autor). Auxilia na interpretação da forma tanto quanto na análise histórica.[73]

As duas referências ao tempo no nosso trecho, um como nome próprio, outro como substantivo comum, vêm acompanhadas de um qualificador: no primeiro parágrafo, o "Tempo" é uma fatia individualizada, ambiguamente caracterizado como transparente, obstruidor da relação de Miles com a prefiguração da cidade sagrada, que emite uma claridade "quase insuportável"; no segundo parágrafo, o "tempo" é inequivocamente caracterizado por sua opacidade, por sua capacidade de projetar sombra, ser uma espécie de objeto palpável no mundo, capaz de influir nele e colocá-lo em seu domínio. Sob essa sombra, os tripulantes adentram e encontram uma determinada Bélgica, literalmente marcada pelo tempo, ou seja, histórica, cujo futuro se lhes mostra sob a marca do desconhecido. Mas não para nós leitores, do futuro, que

[72] O que, obviamente, não significa que o romance nos impede de interpretá-lo dentro do contexto histórico do início do século XXI estadunidense. É justamente o contrário. Quer isso apenas dizer que a interpretação ou terá dificuldade em criar essas relações históricas conforme a lógica interna do romance, i.e., a partir da maneira como o romance se constrói e se afirma um romance, ou passará por cima dessa questão como algo cuja resposta encontra-se previamente dada e resolvida de uma vez por todas. Ou seja, *AtD* nunca se furta a trabalhar com história, mas também não dá de bandeja a relação que guarda com ela, pelo contrário, complica sua suposta obviedade e exige que o crítico a construa. Isso talvez equivalha a dizer que os romances de Pynchon, em especial *AtD*, não se conformem em pertencer apenas a seu presente, como se não coubessem inteiramente nele.

[73] Nesse sentido, nosso trabalho também segue a linha dos estudos retóricos de Ernst Curtius, especialmente sua ideia de uma tópica histórica, que indica a correlação entre retórica e história, desenvolvida em *Literatura europeia e Idade Média latina* (2013, pp. 99-150, 175-194, especialmente 123). Curtius é certamente uma referência importante para os estudos metaforológicos de Blumenberg, como mostrou Fliethmann (2011). Exemplo dessa influência é que todas as metáforas que Blumenberg analisou no âmbito da filosofia (como livro do mundo, naufrágio, luz) já haviam sido analisadas nessa obra de Curtius no âmbito da literatura e filologia.

somos capazes de pesquisar facilmente, desde 2006, o fato de a Bélgica ter sido devastada pela Alemanha para atacar a França durante o primeiro ano da Primeira Guerra Mundial. Mas é preciso insistir: para eles, do presente, o futuro ainda é desconhecido, a sombra do tempo palpável pode indicar devastação iminente, mas também pode ser o espaço das estrelas. Ou seja, o futuro ainda é uma incógnita, cuja solução não existe de modo tão evidente ou esperado quanto numa equação, é um campo aberto para as experiências. Em literatura, a multiplicidade dessas experiências também encontra um profícuo espaço lúdico no instrumental da retórica e, em particular, das metáforas.[74]

Precisamente pelo futuro ser uma incógnita que a metáfora da luz e da escuridão surge, nesse trecho, para dar expressão a um sentimento que afeta toda a tripulação, em especial Miles. Essa metáfora reforça o possível na experiência do mundo do presente narrativo. As reticências, como vimos, são outro expediente retórico que procede nesse sentido. Tanto que, no terceiro parágrafo, ela aparecerá quatro vezes. Nele, a focalização volta a incidir em Miles Blundel. Após apresentar a Bélgica, mais especificamente a Flandres ocidental, onde fica Ostend, sob a influência de um tempo opaco que transforma toda a sua paisagem (costa, arquitetura, vizinhanças) e natureza (flores fora da estação, o litoral), e isso aliado à perda da grande luz da certeza dos "garotos", retornamos ao "projeto do espírito" de Miles, mas, agora, transformado pela vista da ensombrada Bélgica. Por isso que a passagem do segundo para o terceiro parágrafo, mediado pela primeira reticência do nosso trecho, se inicia com Miles observando e contemplando a Bélgica de longe, do aeróstato. Ou seja, por uma determinada perspectiva, marcada pelo sintagma "*at this height*".

Tal observação é importante porque é também ela, no caso, que determina a Bélgica que Miles está vendo: "distâncias úmidas; escuridão hesitante; uma baixada ancestralmente fixada sob um destino; uma pálida vastidão". Notemos que, nessa primeira frase do terceiro parágrafo, "*in which*" faz referência somente à "escuridão

[74] Essa afirmação, em última análise, procede do ensaio "Perspectiva sobre uma Teoria da Inconceptualidade", último texto de *Naufrágio com espectador*, de Blumenberg (1990, pp. 103-4), no qual afirma que a metáfora não se ajusta mais apenas a um estágio anterior da constituição de conceitos (que poderíamos definir como predicados estáveis e inequívocos), mas liga-se retrospectivamente ao mundo da vida "enquanto apoio constante — embora impossível de manter constantemente presente — da motivação de toda a teoria" (p. 104). Ou seja, a metáfora, para Blumenberg, tem sua fundamentação filosófica no fato de nunca deixar de remeter ao mundo das experiências, sobre a qual incide, reage e dialoga a nossa consciência. Embora na filosofia isso seja um problema de que ainda hoje a crítica blumenberguiana tenta dar conta (q.v. Miranda, 1990, p. 11; Haverkamp, 2012), especialmente por sua fundamentação talvez antropológica demais, não nos aprofundaremos nessa questão da filosofia de Blumenberg aqui.

hesitante", enquanto a altura é determinante das "distâncias úmidas": "*Miles, looking out at the humid distances from this height, at the hesitant darkness in which little could be read across a lowland fixed anciently under a destiny, if not quite a curse*". Tal como no primeiro parágrafo, é de novo um substantivo abstrato, "*darkness*", que expressa a incapacidade de Miles estabelecer algum tipo de contato que o auxiliaria a entender o que está diante de si. Anteriormente, a claridade quase insuportável qualificou a prefiguração e, por extensão, a própria coisa prefigurada, a cidade sagrada, e foi reforçada pela "fatia de Tempo" transparente, frágil. Agora, a escuridão vem diretamente adjetivada, ela é "hesitante".

A rigor, tal determinante causa estranhamento, pois como pode uma qualidade ser hesitante? Há, no mínimo, duas opções e ambas devem ser consideradas na interpretação: (1) o narrador nos diz que Miles está de fato dirigindo o olhar para "a escuridão hesitante" (note-se o leve oxímoro de algo vacilante acompanhado de artigo definido), fazendo, portanto, uso da figura da antropomorfização; (2) o narrador faz uso do recurso retórico da hipálage, no qual há um deslocamento semântico do adjetivo, que qualifica de maneira incomum um substantivo, contribuindo para a criação de "uma percepção global do que está sendo narrado ou descrito" (FIORIN, 2019, 66). No primeiro caso, estamos diante de uma cena fantástica, compatível com um romance do século XXI que já passou por autores do realismo fantástico como Juan Rulfo e García Márquez; no segundo, não é somente a escuridão que está "hesitante", mas também o sujeito da oração, o próprio Miles.[75] Eis porque dissemos acima que o narrador de *AtD* opera uma expansão da epígrafe de Thelonious Monk. Pois a escuridão, mesmo destituída aqui de sua concretude noturna, também se espalha, como a luz, pela superfície (seja da Bélgica, seja da narrativa), não é apenas uma condição sempre antecedente do ser humano, mas também um meio de expressão da sua multifacetada experiência no mundo. A expressão metafórica dessa experiência, portanto, abrangeria desde uma realidade fantástica até uma hesitação de dar o próximo passo.

É nesse duplo ambiente que Miles não consegue "ler" a Bélgica. Esse verbo, tanto em português quanto em inglês, também abrange os sentidos de "interpretar; decodificar". Lembremo-nos do primeiro leitor a que somos apresentados no romance, Pugnax, que se tornou companheiro habitual de Miles desde a sua quase ofuscante

[75] Exemplos de romances com personagens hesitantes são inúmeros. Pensemos no terceiro livro de Pantagruel, de François Rabelais (2003), cuja trama, a partir do capítulo nono, gira toda em torno de Panurge e sua hesitação em saber se se casa ou não. Dúvida, aliás, que nunca se resolve.

prefiguração. Essa convivência revelou a Miles que os olhos de Pugnax emitiam para ele "a luz do entendimento", tal qual a de um farol. Dado que Pugnax é um leitor voraz e tem esse entendimento nos olhos para Miles, poderíamos dizer que o cachorro da tripulação o teria ensinado, ou ao menos incitado, a ler, a interpretar os signos com os quais se defronta, como o próprio Pugnax faz ao ler tão atentamente que não presta atenção no que se passa no aeróstato (p. 5). De modo que, para Miles, um país acaba por se tornar um livro, ainda que de difícil, hesitante e turvada leitura. Mas não um país impossível; e isso se encontra indiretamente na narrativa. Pois dizer que "pouco poderia ser lido" ao longo desse livro-país não só já é uma interpretação de Miles, como também fomenta novas tentativas nessa direção. Por isso, o narrador, ainda colado nos pensamentos de Miles, nos informa que essa baixada está sob o jugo de um "destino" ou de uma "maldição", e isso por influência direta do parágrafo anterior, no qual a opacidade restituída do tempo lançou uma sombra sobre a Bélgica. Como dissemos, aqui o futuro é uma incógnita aberta e essa abertura convida a interpretações e indecisões. E é justamente com essa abertura que Miles se confronta.

A escuridão hesitante incita Miles a agir diferentemente, não mais olhar ou ler, mas contemplar. O problema para Miles é que já existe a sombra do tempo opaco e a escuridão hesitante como filtros de seu olhar. Por isso, seu objeto de contemplação é fruto tanto de seu "projeto do espírito" e da frutífera companhia de Pugnax, quanto desses filtros. Como vimos, isso se relaciona diretamente com a dupla metafórica da luz e da escuridão. Aqui, poderíamos dizer que Miles toma consciência dessa gama de obstáculos ou camadas em sua visão (assim como, anteriormente, "uma fatia de Tempo" lhe foi uma "fina tela") e resolve assumir uma posição mais serena, também compreendida no verbo "*contemplate*". Ao que parece, não poderia estar fora do campo semântico da metáfora da luz e da escuridão o que Miles estaria contemplando: "a pálida vastidão do crepúsculo, em seu suspense, sua críptica insinuação."

"*Twilight*", em inglês, semelhante a "*Zwielicht*" em alemão. Literalmente, "duas luzes", ou mais inventivamente, "duolume". No caso, diz-se da variegada luz tanto do nascer quanto do pôr do Sol. Daí, haver nessa luz, segundo o modo de expressão do narrador, algo de instigante e misterioso. Qualquer um que experimentar enxergar nessa luz dupla nota que a paisagem ao longe, especialmente onde não há luz elétrica, mostra apenas o contorno. Uma luz que revela a sombra das coisas, ou as coisas em seu estado de sombra. Assim, expõe-se ao leitor a distância que o narrador e o romance tomam da

formulação de Monk. A problematização que é feita dela. Aqui, levando em consideração que Miles está lendo essa paisagem, não parece que possamos mais dizer que é sempre escuridão e a luz é uma necessidade, pois a luz ela própria é dúbia. É críptica. Ela não soluciona a ubiquidade da escuridão, reforça-a. E este adjetivo não é gratuito: tanto se relaciona com "código, cifra", a exemplo de "criptografar", quanto, etimologicamente, com "caverna", por excelência, no Ocidente, o lugar da escuridão, da ignorância, das sombras. No primeiro caso, tratar-se-ia da ação voluntária de ocultar alguma mensagem, impedir a compreensão para quem não conhecesse os meios corretos de descriptografá-la. No segundo, a mensagem estaria recolhida num espaço subterrâneo, de acesso difícil ou não. De qualquer maneira, a luz solar não devassaria esse espaço e, por isso, a mensagem só seria legível com algum auxílio, seja do fogo, seja da eletricidade.

O problema para Miles é que o livro-país que ele contempla só tem a oferecer, como mensagem, "*suspense*" e "*cryptic insinuation*". É como se o livro estivesse não só escrito numa tinta de coloração tênue, mas também apenas revelasse acontecimentos sem desfecho, de explicação ansiosamente esperada. O próprio *AtD*, em sua capa original, revela essa dificuldade com as fontes crescentemente desvanecidas, quanto mais distantes no tempo. Não entendemos com isso que a Bélgica seria apenas uma espécie de decalque de *AtD*, nem que o livro estaria pura e simplesmente falando de si mesmo *ad nauseam*, mas, sim, que há um ponto sendo lentamente construído. A prefiguração de Miles era intermediada por uma "fina tela" de "um pedaço de Tempo" cada vez mais transparente e frágil; a Bélgica encontrava-se sob a sombra de um tempo que ganhara opacidade, ou seja, presença, materialidade; agora, Miles se vê diante da figuração de um livro-país, cujas fonte ("*cryptic*"), narrativa ("*insinuation*") e enredo ("*suspense*") encontram-se borradas pela lente da metáfora da luz e da escuridão, unida na forma da dupla luz crepuscular. O projeto do espírito de Miles, ao que parece, é um contínuo estado de atenção relativa à maneira como as coisas se apresentam no mundo, seja espiritual, seja material. Que esse projeto seja inexprimível para os outros tripulantes, salvo pela companhia silenciosa do cão Pugnax, apenas reforça a expressão que foi possível, justamente aquela que se encontra na narrativa.

Não se trata de uma síntese conciliadora da luz e da escuridão no substantivo "*twilight*". O que se enfatiza aqui não é, de maneira alguma, a resolução do projeto de Miles, mas as suas agruras. *Twilight* é um fenômeno natural ambivalente, ambíguo, que

leva adiante o intento de dar expressão ao projeto de Miles. É, como diz o narrador, insinuação críptica e suspense. Esse movimento que notamos dos três parágrafos (*clarity-opacity-twilight*) exprime os passos do aparentemente insolúvel projeto de Miles. Não demonstram um procedimento silogístico. O que notamos é a expressão possível no inexprimível (pois, lembremo-nos, ele está incapaz de compartilhar isso com os outros tripulantes). Dito de outra maneira, a ação possível num tempo e espaço incognoscíveis, abertos ao acaso. Mas não o acaso da organização ao qual eles ainda pertencem, porque esta se mostra como "*Chums of Chance*". Já para Miles, esse acaso se revela nada amigável. A sombra não traz refresco do Sol, não é pura negação dele, tem potencial de ação e de destruição. E o próprio Sol, como metonímia da claridade, não traz esperança a Miles, porque a "Cidade Sagrada", justamente aquela que poderia lhe proporcionar algum conforto utópico, causa deslumbramento. Ofusca o raciocínio e obsta a capacidade de ação.

Um diferencial desse terceiro parágrafo é que o crepúsculo, aliado à altura de voo e ao estado contemplativo, instiga Miles a questionar. Notemos que só há um ponto de interrogação no trecho citado. É apenas nesse ambiente crepuscular que o narrador enuncia, pela primeira vez, uma dúvida. E que diz respeito "[a]o que estava prestes a emergir da noite, logo atrás da curva da Terra", ou seja, ao futuro, um futuro próximo, pois ainda estamos no crepúsculo, entre o fim do dia e o início da noite (ou vice-versa). Esse questionamento desvela precisamente o ponto a que se direcionava o projeto do espírito de Miles: como lidar com a incerteza, com a incógnita do futuro. Nesse sentido, a "escuridão hesitante", que precede o crepúsculo, ganha, retrospectivamente, um terceiro sentido: além de ser um elemento fantástico ou uma hipálage, é também a paulatina realização do que virá após o crepúsculo. A escuridão seria hesitante por estar em vias de se alastrar por toda a região. Com esse terceiro sentido, esse sintagma se reveste de um certo pleonasmo, pois soa como um mero sinônimo de "crepúsculo". No entanto, sua posição numa frase interpolada entre o sujeito "Miles" e o núcleo do predicado "contemplava" garante a sua força expressiva. Assim como Miles prefigura ou prevê uma cidade sagrada de difícil visibilidade, a "escuridão hesitante", não só com sua legibilidade obstada como também com a vista parcial de uma baixada sob o jugo de um destino ou uma maldição, figura a situação presente de Miles. Tanto na luz quanto na escuridão, Miles encontra-se numa aporia, numa situação sem solução aparente. Somente no crepúsculo, num momento de luz e escuridão, que o narrador,

próximo dos pensamentos de Miles, consegue questionar sua própria condição presente e futura numa terra que não se oferece facilmente à compreensão.

Esse questionamento quanto ao que emergirá da noite, entretanto, não tem o valor pleno de uma pergunta. Ou antes, ela não se impõe como uma dúvida que exige uma única resposta. Vemos isso no fato de as três edições de *AtD* apresentarem "*fog*", a palavra após o ponto de interrogação, em letra minúscula. Normalmente, tanto em português quanto em inglês, tal recurso é usado numa série de perguntas, indicando um ritmo acelerado ou contiguidade no assunto. No caso, não temos isso, mas o início do esvaecimento das fronteiras. Materialmente, o próprio sinal de interrogação apresenta uma curva, de modo que há uma junção da superfície redonda da Terra, vista como o horizonte da terra da Bélgica, e o ponto de interrogação. Esse mundo é uma incógnita. E a névoa, elevando-se dos canais até a nave *Inconvenience*, marca o ponto em que Miles tateará em busca dessa resposta. Tudo ao redor de Miles parece existir para obstar sua visão, seu entendimento, instabilizar seu entendimento. As duas frases seguintes, com suas quatro reticências, mostram o narrador e Miles ensaiando com a linguagem e sua possibilidade de referir-se a um mundo incerto.

Tudo o que Miles vê e o narrador descreve não se encontra em sua forma autêntica, limpa, mas manchada, enodoada, borrada. Não à toa, a descrição parte do mundo natural, de um "esfumado e isolado souto de salgueiro" e de "nuvens baixas à distância [que] ofuscavam o sol", até ocorrências menos palpáveis como "profecia" e "loucura". Inicia-se a partir do que, a princípio, deveria oferecer mais certeza aos sentidos de Miles, pois seriam mais comuns e reconhecíveis. No entanto, todo o projeto do espírito de Miles, sua caminhada em direção a algo que ele não sabe bem o que é, mas que se relaciona com o seu futuro e o da tripulação, não recebe o influxo de uma espécie de graça divina que aclara o seu caminho e lhe permite chegar ao seu destino. Ao contrário, tudo o que Miles vê e pode ser descrito na narrativa encontra-se, de alguma maneira, desfigurado. E essa desfiguração do que deveria ser o que está dado no mundo, como temos visto, é expressa também pela metáfora da luz e da escuridão ("*smudged* [...] *copse of willows*"; "*low clouds in the distance bleared the sun*"; "*behind what was visible here*" etc.). Com esse conjunto metafórico, possibilita-se a Miles apreender e existir no mundo com menos certeza e mais problemas. Mesmo o surgimento de um aglomerado de salgueiros oferece um espaço lúdico de possibilidades e insinuações, expressas também pelas reticências. O próprio leitor tem de se esforçar

para preencher esses muitos vazios intencionais, que dizem respeito à condição de Miles no mundo.

Notemos que, ao contrário da "escuridão hesitante", prefigurando sintaticamente o crepúsculo, o sol aparece por si só nestas últimas frases, sem qualificador. No entanto, nuvens baixas ofuscam-no, tiram justamente aquilo que faz do sol ser Sol, um astro que irradia luz e permite aos sentidos (humanos) apreender os fenômenos do mundo. Tal como o crepúsculo, ele só pode oferecer insinuações, "sugestões" do que há além da curva da Terra. O Sol não revela mais a verdadeira forma das coisas, nem mesmo sugere a lembrança de uma forma originária, arquetípica. O Sol está embaciado, tal como está vetada a possibilidade de conhecimento e de ação diretos, sem intermediários que produzem um caminho possível. Por isso, a luz do astro ilumina não mais que "*suggestions of a city hidden behind what was visible here*", o que não passa de um esboço de cidade, colorido em tons neutros, "*taupe*", que é a cor cinza-amarronzada da pele da toupeira, e "*damaged rose*", uma cor criada pelo narrador que explicita a incapacidade de esse Sol nublado mostrar cores "não danificadas".

Ao mesmo tempo que não consegue iluminar a forma verdadeira da terra que a tripulação sobrevoa, esse Sol mostra, junto às nuvens baixas e à névoa em volta da nave, aquilo que não existe visivelmente, "uma cidade escondida". Poderíamos dizer que se trata da imagem invertida da prefiguração de Miles, cuja claridade "quase insuportável" revela uma "Cidade sagrada". Já a "cidade escondida" é fruto da iluminação baça de um Sol que não mais ofusca olhos alheios, mas é ele próprio ofuscado por "nuvens baixas", ou seja, densas (provavelmente cúmulos) e próximas da altitude do aeróstato *Inconvenience*, envolto também na névoa dos canais. Que a nossa comparação não é desmotivada vê-se no fato de o narrador reafirmar, após a segunda reticência, a inexistência de qualquer relação com Shambhala, a "Cidade sagrada": "*nothing so sacred or longingly sought as Shambhala*". Poderíamos dizer que o motivo seria o mesmo de a cor não ser "rosa", mas "rosa danificado": pois o Sol e sua luz são incapazes de mostrar a verdade. Nesse sentido, o projeto de Miles se referiria a uma tentativa de encontrar meios de agir frente a impasses inevitáveis, por dizerem respeito à constituição natural desse mundo. Podemos dizer que um desses meios, expresso pelo narrador, é todo o variegado jogo com imagens que estamos analisando e que se relacionam à metaforologia da luz e escuridão.

No entanto, não há nada, em nosso trecho, que nos remeta a uma esfera onde haja um Sol perfeito capaz de revelar a verdade. Mesmo quando Miles esteve em sua transcendente prefiguração, vimos como ela se atrelou a um projeto do espírito e afetou sua vida cotidiana no aeróstato. Assim, o mundo do Sol nublado, da escuridão hesitante, do tempo opaco e do pedaço de Tempo é aquele que está em contínuo processo de construção e preparação na narrativa romanesca. Pois trata-se de um mundo onde nem mesmo a natureza e as cores estão previamente dadas. Essa construção de um mundo que se esforça por afirmar sua presença diante da natureza encontra-se em íntima relação com os muitos empregos de figuras de retórica. Em *AtD*, como viemos argumentando, a dupla metafórica da luz e da escuridão é um dos elementos da arquitetônica romanesca. Elemento este que também auxilia esse livro a afirmar-se um romance. Daí, a necessidade de nos atentar a como o narrador e/ou as personagens se voltam sobre o que é exposto na narrativa.

A cidade escondida difere de Shambhala, porque não é sagrada, mas "manchada com um persistente componente de preto em toda luz que arrebatava essa baixada". Ou seja, não se trata apenas de uma deficiência inerente ao Sol e à sua luz obstruída, a própria cidade é conspurcada, maculada. Essa sua condição escondida transborda pelo seu entorno, de modo que outras cidades se tornam "mortas", canais são "quietos feito espelho". Após mais uma reticência, indicando, como visto acima, uma descrição que poderia ser infinita e um poder da luz e/ou da escuridão igualmente infindável, os aspectos físicos dão lugar a abstrações: "sombras pretas, tempestade e provação, profecia, loucura" e reticências. Entendemos que essa luz manchada de um componente preto, dito de outro modo, essa luz imiscuída de não-luz e essa escuridão imbuída de não-escuridão são o que emerge "logo atrás da curva da Terra". Poderíamos dizer que o que se manifesta, em meio ao crepúsculo, suas insinuações e suspense, seria o medo de que a prefiguração não fosse mais de uma cidade luminosa, de claridade, ainda que insuportável e incompreensível, mas a visão presente e corpórea do horror, dentro da qual todas as cidades serão mortas e nenhuma luz deixará de estar manchada. É só insinuação e suspense, mas a ação não pode ser protelada para além disso. Donde a abundância de reticências, podendo indicar, além de tudo o que já pontuamos, certa impaciência ou urgência, como se não houvesse mais tempo de narrar tudo o que acontecerá.

Por isso, depois desses três parágrafos, Miles é acordado imediatamente por Lindsay Noseworth de seu sonho repleto de metáforas de luz e escuridão, busca Chick Counterfly, o primeiro a ter percebido anteriormente a presença dos "*Trespassers*", e lhe relata ter visto um deles e que irá conversar com ele. Para concluirmos a análise desse trecho, basta relembrarmos que os invasores vêm do futuro, tema recorrente nos três parágrafos. Eles são o futuro já presente no presente narrativo. Quiçá, um futuro que não é ainda o presente do leitor, e por isso também para nós o invasor representa um futuro presente (a partir de 2006), só que em nosso passado (do tempo narrativo). Um presente repleto de apreensões que encontrou expressão, entre outros recursos, na metáfora da luz e da escuridão. No entanto, o que Miles compreendeu através de seu projeto do espírito é que a realidade e o mundo supostamente factuais e únicos não podem ser considerados definitiva e previamente dados. Esses mundos paralelos ou segundos surgem a Miles, e por extensão aos outros tripulantes, como sinais, prefigurações e visões daquilo que, normalmente, seria mantido escondido. Por isso, Miles tem contato com "um pedaço de Tempo", depois com um tempo que "recuperou sua opacidade" e influencia a Bélgica, e por fim com a dupla luz do "crepúsculo" que revela tanto um Sol ofuscado por nuvens baixas quanto uma "cidade escondida". Nesse trecho, portanto, a metáfora da luz e da escuridão possibilita o contato de Miles com o que seria invisível e indizível; possibilita a Miles vislumbrar o mundo como um campo de possibilidades, de decisões ainda não tomadas. Ao mesmo tempo, expressa a condição de Miles (e, indiretamente, da tripulação) frente às suas apreensões espirituais e cotidianas, impulsionando-o à ação após um longo tempo protelando e hesitando, ação essa que, no caso, se refere a descobrir a verdade acerca dos "Invasores", confrontando um deles.

3.2.2 Segundo trecho: a luz sombria de Tunguska

A tripulação voltará à narrativa apenas mais de duzentas e trinta páginas depois, na parte da narrativa dedicada ao evento de Tunguska.[76] Esse evento é uma quebra na narrativa como um todo, surge tão abruptamente quanto muitos eventos naturais. Ele é introduzida pela linha isolada "*A heavenwide blast of light.*" (p. 779); e só algumas páginas depois a narrativa apresenta a maneira como as diversas personagens das linhas narrativas se defrontaram, durante seu cotidiano, com essa explosão. Trata-se da

[76] Vide *supra*, nota 31.

primeira vez em *AtD* que praticamente todas as linhas narrativas convergem em somente dois capítulos. Até então, como dissemos acima, cada capítulo havia sido consagrado ao desenvolvimento de uma linha narrativa, que podia interligar-se a outra de diversas maneiras, desde sutil até profundamente. Aqui, ocorre o inverso, um acontecimento de origem desconhecida, e que será, ao longo desses dois capítulos, compreendido de variadas formas, interfere nessa ordem estabelecida de construção romanesca e coloca essas personagens, o "*folks*" que consta da orelha direita (ver imagem 5), e suas respectivas histórias em contiguidade. Não nos parece fortuito que seja precisamente um evento relacionado à luz o motivador dessa conjugação narrativa.

Iremos nos focar apenas no relato da tripulação do *Inconvenience* que, de novo, se centra em Miles Blundell. É importante notar que é aqui, com a descoberta da verdade acerca dos "Invasores", que os tripulantes começam o movimento de independência e autonomia da instituição dos *Chums of Chance*. Vemos isso logo no começo do capítulo, quando o narrador nos informa que os tripulantes "*journeyed eastward through the day*" (p. 792). Ou seja, não há qualquer menção a ordens ou deveres, apenas a vontade própria dos seus tripulantes, viajando de Ostend para o leste. E lembrarmos que os tripulantes estavam em Ostend não é ocioso, pois, como vimos, a última aparição deles foi há mais de duzentas páginas atrás. O narrador, entretanto, não só deixa de mencionar isso, como também abre o capítulo como se tivéssemos acabado de ler sobre o *Inconvenience*. Essa forma aparentemente caótica e pouco hierárquica de construir a narrativa, de modo a afirmar-se um romance, relaciona-se com a maneira de a metáfora da luz e da escuridão ser empregada como uma das ferramentas de criação romanesca.[77]

A narração, tal como no capítulo anterior, começa ambientando as personagens antes do evento de Tunguska. No caso dos tripulantes, vemo-los já aterrissados "*beneath the bleak sunset*" (p. 792), num lugar aparentemente desolado do Oriente. Notemos que, de novo, o Sol não oferece segurança ou certeza alguma, pois suas cores não têm vivacidade o suficiente, são pálidas, lívidas. O adjetivo "*bleak*" também carrega um sentido de tristeza e de exposição às intempéries. Trata-se, portanto, de um Sol condizente com o tom igualmente triste que há em nossa palavra "ocaso", ou seja, de declínio. Assim como os tripulantes não podem mais contar totalmente com o apoio e a

[77] Para Malpas e Taylor (2013), esse caos (importante frisar: controlado) da narrativa de *AtD* é uma das principais características da visão política anarquista do romance e é também parte componente de sua arquitetônica.

salvaguarda da agremiação dos *Chums of Chance* e direcionam-se, mais e mais, à sua própria independência, que consiste em assumir por si mesmos os riscos de suas jornadas, poderíamos dizer que também a luz do Sol, seja no ocaso, na alvorada ou no crepúsculo, não tem mais qualquer privilégio de ser detentor da verdade ou da sua revelação. Enquanto o ocaso está destituído de cores vivas, os tripulantes estão expostos às intempéries. O qualificador "*bleak*", portanto, auxilia-nos também a melhor compreender a condição atual do *Inconvenience*, ao mesmo tempo em que o Sol de "*sunset*" nos indica o declínio de sua ininterrupta posição altaneira ao longo de uma determinada história ocidental, que se arrogou essas qualidades divinas ou que apontam para o divino. Poderíamos dizer que se trata do declínio da luz, que sempre foi especialmente solar, como metáfora da verdade. Como vimos acima, essa luz solar não tem mais a capacidade de desvelar a verdade.

Podemos ver isso patentemente na seguinte descrição da cidade que os tripulantes sobrevoaram: "*From the air it had seemed a single giant roof of baked mud, as if you could walk across the entire city without descending to the invisible streets*" (p. 792). Poderíamos dizer que se trata de uma espécie de não-cidade ou do sonho de uma. A começar pelo verbo, "*seem*", que atrapalha qualquer possível vislumbre de objetividade, pois subordina o seu objeto às percepções humanas, eminentemente propensas a falhas. Soma-se a isso a locução conjuntiva "*as if*" que, de pronto, nos insere no modo subjuntivo,[78] que é, por excelência, o modo do irreal, do possível. Tão possível quanto, de um aeróstato, "andar por uma cidade inteira sem descer às invisíveis ruas". Essa invisibilidade das ruas sugere quão fraca é a luz que também desce sobre a cidade. E quando o narrador pretende continuar a descrição da cidade de ruas invisíveis que os tripulantes viram, o próprio mundo é qualificado com um aposto que funciona como uma espécie de ressalva, um aviso a quem quer que esteja lendo: "*Beneath the unpenetrated surface, the world, scarcely comprehensible, went about its business* [...]". Esse salto da cidade para o mundo parece possibilitada pelo pequeno trecho que o antecede. Assim como o narrador nos informara que o sentido dos tripulantes foi de tal maneira afetado por essa cidade que lhes permitiu deambular pelo subjuntivo, também a própria narração se permitiu um salto do local ao todo. O processo, portanto, é metonímico e sua força expressiva é reforçada pela metáfora da luz enfraquecida, decadente. Justamente por não haver mais como que um fundamento permitindo aos

[78] Q.v. a formulação de Le Guin acerca do subjuntivo citada acima, nota 36.

tripulantes, ao narrador e aos leitores atingirem a verdade final do mundo, proporcionada pela luz (da razão, do Sol, de Deus, da revolução final etc.) que dissipará as sombras (da ignorância, da noite, do demônio da doxa, do autoritarismo etc.), esse mesmo mundo está aberto para o possível, para aquilo que não se encontra dado na natureza, para o incriado. Destituído de sua justificativa ontológica e final ("o mundo existe para o usufruto da humanidade" etc.), o próprio mundo, sob a luz de um "*bleak sunset*", pode ser entendido como "*scarcely comprehensible*".

Sob um sol esmaecido, não parece possível compreender e conceber esse mundo, senão "*scarcely*", insuficientemente. Poderíamos dizer que o narrador toma esse mundo em sua parcial cognoscibilidade e busca fazer algo com e a partir disso. Essa situação já estava clara no trecho anterior que lemos e analisamos, no qual luz e sombra eram um empecilho para os sentidos humanos, uma vez que impediam Miles de ver Shambhala e a Bélgica; aqui, esse turvamento parcial dos fenômenos do mundo se encontra como que consumado, é ponto de partida para lidar com o mundo, narrá-lo. Se de cima a terra parecia aos tripulantes inabitada, "*a giant roof of baked mud*", o narrador a descreve longamente a partir do que ela poderia ser, de quem poderia habitá-la, do que poderiam estar fazendo. Não à toa, há duas reticências nessa descrição, dois sinais gráficos e retóricos a dirigir nossa atenção para o campo aberto e inacabável do possível não enunciado, embora longamente descrito.[79]

Nesse mundo, mal reconhecível, ocorre aos olhos da tripulação o evento de Tunguska. Se, no trecho anterior sobre a prefiguração de Miles, testemunhamos a maneira como a metáfora da luz e da escuridão expressou de modo ambíguo e inacabado a condição do tripulante nesse mundo, o que temos no trecho abaixo é o

[79] Eis o parágrafo completo: "*Having journeyed eastward through the day, the* Inconvenience *had set down beneath the bleak sunset with the menacing flank of a sandstorm not far off. At first glance no one appeared to live here. From the air it had seemed a single giant roof of baked mud, as if you could walk across the entire city without descending to the invisible streets. Beneath the unpenetrated surface, the world, scarcely comprehensible, went about its business, the cosmetics artists in hidden rooms who knew how to conceal white patches appearing on the skin, which, leprosy or not, found on anyone outside the lepers' quarter meant summary execution . . . the* rishta-*doctors patiently removing guinea-worms, making an incision, trapping the three-foot-long creature's head in a cleft at the end of a stick, and then slowly winding it out of the incision, around the stick, cautiously, so as not to break the* rishta *and cause an infection . . . the secret drinkers and merchants' wives insatiably drawn to caravan drivers who would be gone long before morning.*"
É válido notar que a descrição possível não sai de lugar nenhum, mas parte, por assim dizer, de um possível factível, que leva em consideração as peculiaridades locais: p.ex., o verme da Guiné tem de ser removido lentamente e é comum se usar um palito; o vocábulo "*rishta*", segundo o *Rekhta Dictionary*, proveniente do hindi e urdu, significa "fio; relacionamento; proposta de casamento; verme da Guiné" (https://rekhtadictionary.com/meaning-of-rishta). É assim que ficamos sabendo, p.ex., que os tripulantes estão provavelmente sobrevoando alguma região da Índia ou Paquistão.

modo como essa mesma metáfora entra em ação a partir de uma luz verdadeiramente insuportável, destruidora e enigmática. A claridade da prefiguração de Miles agiu diretamente tanto sobre ele próprio, embora também expressasse a condição dos outros tripulantes, quanto sobre o narrador, que passou dois parágrafos explorando as possibilidades da metáfora com relação à sua historicidade (situação da Bélgica no início do século XX e dos EUA no início do século XXI) e potencial de ação; agora, uma luz influi diretamente nesse mundo "pouco compreensível" da vida de todos os tripulantes e ocasiona um novo movimento de proliferação metafórica na narrativa.

> Nobody aboard *Inconvenience* slept soundly that night. Darby had the 4:00 to 8:00 A.M. watch, and Miles was rattling around the galley preparing breakfast, and Pugnax was on the bridge, looking east, still as stone, when the Event in the sky occurred, the early daylight deepening past orange, too general in space or memory to know where to look till the sound arrived, ripping apart the firmament over western China—by which time the terrible pulse had already begun to fade to a counter-stain of aquamarine, and a mutter of drumfire at the horizon. They were all gathered at the quarterdeck by now. A sudden hot wind enveloped them, gone nearly before they could think of how to get in out of it. Randolph ordered the special sky detail set, and they ascended to have a look at whatever it was.
> In the pale blue aftermath, the first thing they noticed was that the city below was not the same as the one they had arrived at the night before. The streets were all visible now. Fountains sparkled everywhere. Each dwelling had its own garden inside. Markets seethed in cheerful commotion, caravans came and went through the city gates, tiled and gilded domes shone in the sun, towers soared like song, the desert was renounced.
> "Shambhala," cried Miles, and there was no need to ask how he knew—they all knew. For centuries the sacred City had lain invisible, cloaked in everyday light, sun-, star-, and moonlight, the campfires and electric torches of desert explorers, until the Event over the Stony Tunguska, as if those precise light-frequencies which would allow human eyes to see the City had finally been released. What it would take the boys longer to understand was that the great burst of light had also torn the veil separating their own space from that of the everyday world, and that for the brief moment they had also met the same fate as Shambhala, their protection lost, and no longer able to count on their invisibility before the earthbound day.
>
> (PYNCHON, 2006, pp. 792-3)

A primeira frase do trecho já nos deixa em dúvida. Por que ninguém dormiu bem naquela noite? Nada nos é ou será explicado. Fica por conta de quem lê imaginar uma explicação plausível. Isso causaria pouco espanto se, como vimos no parágrafo anterior da narrativa, o narrador não tivesse gasto algumas linhas descrevendo uma cidade que existia apenas na imaginação do narrador e, talvez, dos tripulantes. É como se o próprio narrador já tivesse encenado tal processo e deixasse, dessa vez, a cargo de quem lê. Por isso, a frase seguinte deliberadamente salta sobre qualquer tentativa de justificar essa noite mal dormida; simplesmente narra o que se passava na nave quando os tripulantes notaram algo errado na cor do céu. Como percebemos, os tripulantes estão

relativamente distantes do acontecimento, sentem apenas os seus efeitos atenuados, mas suficientes para entender que há algo estranho. O que é explicado para nós é a localização mais ou menos exata da tripulação, a porção oeste da China. Mas, como vimos, não nos é contado se há algum motivo para essa jornada; tudo indica ter sido apenas a vontade deles. Não à toa, Lindsay Noseworth, um pouco mais a frente, dirá com uma pontada irônica dirigida a Darby Suckling, que sempre reclamou da obscuridade das ordens, que "*At least we cannot say this time that we were* sent here" (p. 793; ênfase no original).

Portanto, os tripulantes foram afetados por uma série de percepções incomuns: mudança da cor do céu, som de fogo cerrado, onda de calor. E tudo isso de uma maneira tão genérica que ninguém soube o que fazer na hora. Essa confusão é também expressa pelo recurso retórico da sinestesia, na qual sentidos distintos imiscuem-se um no outro: o pulso sonoro "já começara a esmorecer numa contra-coloração água-marinha". Som e cor se correlacionam de modo a oferecer ao leitor uma dimensão do que foi a experiência de ver o alvorecer atacado daquele jeito. E essa visão está levemente atingida pelo substantivo "*counterstain*", uma coloração usada em placa de Petri para contrastar com outra cor, realçando-a. Nessa sinestesia provocada pelo evento, os tripulantes, então, observam o mundo como que a partir de um microscópio, só que inverso (eles, pequenos, veem o mundo grande). O mundo como uma espécie de espaço de experimentos, nem sempre benéficos ou compreensíveis, a partir de onde os tripulantes notam estar à mercê de forças sobrepujantes.

No mesmo tom, notemos que, quando a tripulação considera abrigar-se do evento, o narrador enuncia essa ação de modo levemente paradoxal, através da contiguidade de preposições antônimas, de modo a mostrar quão desarranjados e surpresos os tripulantes estão: "*how to get in out of it*", que poderíamos traduzir por "como chegar a sair dessa". A luz, portanto, não é somente fraca ou decadente — e sabemos pela experiência que o nascer e o pôr do Sol oferecem espetáculo de cores bastante semelhante —, mas também ela própria é mutável. Mutável e mudadora, pois desestabiliza o que antes era relativamente estável, torna paradoxal o que antes era parcialmente coerente. E, por isso, veremos que essa afirmação, que, de início, pode parecer óbvia, tem consequências práticas, deste momento em diante, na vida de todos os tripulantes, tal como antecipamos no início do capítulo.

Só depois dos primeiros efeitos, o capitão Randolph St. Cosmo manda que os tripulantes preparem a ascensão da nave para poderem "dar uma olhada" no ocorrido. Embora o narrador afirme que "a primeira coisa que eles notaram" seja uma cidade, onde antes, aparentemente, não havia nada, nós, leitores, poderíamos indicar, por outro lado, que a primeira coisa notada foi o azul pálido, o que justificaríamos pela ordem sintática da narrativa: "*the pale blue aftermath*" antes de "*the city below*". Como vimos anteriormente, o narrador de *AtD* parece ter um cuidado especial em prover um ambiente que contextualiza e perspectiva as ações, de modo a informar ao leitor, ainda que sutilmente, como as personagens foram afetadas.

Como poderíamos supor, essa informação não é gratuita, pois é através dessa cor que eles serão capazes de ver a cidade, uma cor que não existia quando eles pousaram. O "Evento" empalideceu a cor do céu da manhã, ou seja, enfraqueceu, modificou a luz solar daquela área terrestre. Vimos, no parágrafo anterior, que o som do "Evento" dilacerou esse mesmo céu. Em vez de uma cidade imaginária, reticente, o narrador descreverá em apenas quatro frases essa cidade descoberta, com fontes resplandecentes, moradias com jardins, mercados apinhados, caravanas, domos dourados, torres elevadas — e o deserto renunciado. Essa diferença é significativa, uma vez que indica uma mudança na metáfora da luz e da escuridão. Antes, o Sol enfraquecido oferecia escopo para a imaginação, um espaço de jogo com o que poderia estar ali, invisível. A luz da alvorada, pálida e dilacerada por um evento do acaso, permite ao narrador maior grau de objetividade. Enquanto uma luz enfraquecida esconde a cidade e ativa a imaginação, a luz pálida e modificada por um evento, fruto do acaso, desvela e visibiliza uma cidade paradisíaca, lendária e sagrada. Aqui, portanto, o Sol é secundário, sua luz não é a principal causa da visão da cidade. Torna-se uma espécie de ferramenta modificada por algo externo, desconhecido e mais próximo da Terra e seus habitantes.

A luz empalidecida pelo evento de Tunguska enseja que o narrador e os tripulantes tenham um vislumbre de objetividade. As ruas invisíveis tornam-se visíveis. A desolação torna-se habitação. O deserto seco e infrutífero viceja de cor. O silêncio é substituído por canções. Portanto, todas as qualidades encontradas antes sob um Sol enfraquecido se invertem, como se mudassem de polarização. E mesmo o nome da cidade é reconhecível como que num piscar de olhos, Shambhala, enunciado por Miles Blundell. É de novo a ele, "aptótico" e desengonçado, que se incumbe o papel de

expressar aquilo que o resto da tripulação sente ou pressente em seu imo. O que o narrador, em seguida, explicita tem grande importância para entender como toda essa reversão ocorreu, como algo hermético tornou-se evidente.

Todas as luzes habituais, partícipes do mundo da vida do ser humano sob diversas formas tecnológicas, desde tempos imemoriais até o presente narrativo, "luz de todo dia, luz solar, estelar e lunar, fogueiras e lanternas elétricas de exploradores de desertos", foram inúteis ou insuficientes para revelar a cidade sagrada. Já vimos algo parecido anteriormente na prefiguração de Miles, só que separada por uma transparente "fatia de Tempo", uma porção individualizada que barrou a relação do tripulante com a cidade sagrada. Agora, todos os tripulantes a têm sob os olhos. Para desvelá-la (pois note-se o verbo: "*cloaked*"), foi preciso uma luz estrangeira, alheia ao nosso mundo. Para se chegar às "frequências de luz precisas", o acaso fez-se necessário. Notemos, ademais, que essa luz ocasional não exclui as outras formas de luz, ela não se sobrepõe, mas altera-as, faz com que entrem em outra frequência, desconhecida ao ser humano; sem essa luz alterada, no entanto, nunca seria possível descobrir o que estava encoberto ("*those precise light-frequencies which would allow* human eyes *to see the City*"; ênfase nossa).

Em outras palavras, em *AtD*, alguns fenômenos do mundo só se evidenciam como fruto do acaso. O desvelamento de uma cidade invisível, inacessível, não pode ser controlado nem ser realizado a partir de expedições. Exatamente por isso, após o narrador descrever em tom de maravilhamento o que foi realizado por essa luz incidental, a nova e fugaz luz que empalideceu o Sol e a cor do céu e liberou uma nova frequência luminosa, ele descreverá sua repercussão nos tripulantes. A maneira como essa luz os fará enxergar sua condição no mundo, em face de seu constante estado de apreensão e dependência de um sistema que tolhe sua verve verdadeiramente aventuresca, companheira do acaso. Tal como o manto de invisibilidade de Shambhala foi retirado e sua presença tornada patente ao mundo por um breve instante, foi também rasgado o véu que, até então, separara os tripulantes do "*everyday world*": "*for the brief moment they had also met the same fate as Shambhala, their protection lost, and no longer able to count on their invisibility before the earthbound day*". Vimos como o parágrafo inicial deste capítulo já nos mostrava que a tripulação do *Inconvenience* estava começando a agir independentemente, sem ordens do alto comando, como que destituídos do resguardo institucional dos *Chums of Chance*. Da mesma forma, Miles,

anteriormente, vira essa cidade, só que numa antevisão, através de uma fina tela de "Tempo"; agora, ele a vê sem qualquer proteção diante dos olhos. Ao mesmo tempo factual e contrafactual, palpável e ilógica, uma vez que se revela num espaço onde antes nada havia além da desolação do deserto, essa visão implica para os tripulantes uma revisão de si, uma reformulação do seu espaço de ação no mundo, por mais incerto e ambíguo que este seja. Concomitante a essa revisão de si, também parece ocorrer uma reconsideração acerca da fronteira entre o factual e o contrafactual.

No entanto, por mais que a descrição de Shambhala feita pelo narrador tenha certo traço de concisão e clareza, essa enunciação serve para descrever uma cidade que deixará de existir em alguns instantes, quando o céu retomar o azul anil, o Sol voltar a emitir a frequência de luz habitual e a escassa vegetação do deserto voltar a prevalecer: "*Fountains sparkled everywhere. Each dwelling had its own garden inside. Markets seethed in cheerful commotion, caravans came and went through the city gates, tiled and gilded domes shone in the sun, towers soared like song, the desert was renounced*". Dada a efemeridade de Shambhala, por que os tripulantes não descem nela? Essa dúvida não é nem formulada nem respondida na narrativa subsequente, até porque a tripulação, depois, simplesmente "*proceeded rapidly eastward*" para ver o local do desastre. Numa perspectiva narratológica, essa passagem, fugaz, objetiva a continuidade da história, a resolução do problema da explosão de luz, de modo que acompanha o espanto dos tripulantes, tão grande que nem cogitam descer em Shambhala, ao contrário do que fizeram em outras ocasiões, quando, p.ex., atravessaram o centro oco da Terra e ali lutaram uma guerra (pp. 115-7) ou fotografaram uma ilha submarina em Veneza, sede de uma antiga fábrica de espelhos, chamada "*Isola degli Specchi*" ou ilha dos espelhos (p. 244). Por que a tripulação simplesmente vai embora? Afinal, Shambhala era o tão ansiado objetivo deles, a serviço dos *Chums*. Por conta disso, enfatizamos, ao longo dos capítulos 1 e 2, o texto da orelha direita (ver imagem 5) sobre as "ocorrências contrárias aos fatos". Tais ocorrências, contudo, não vêm sozinhas. Sua expressão, em *AtD*, nunca parece se realizar de maneira despropositada. Por isso, talvez uma resposta possível se encontre precisamente no elemento expressivo da metáfora da luz nesse trecho.

O "Evento", tal como anteriormente vimos com a "fatia de Tempo", está escrito em letra maiúscula, sugerindo que se trata de um nome próprio, dotado de individualidade. Mas ao contrário do "Tempo", ele traz uma luz capaz de remover o "véu" que cobria a cidade das vistas do mundo cotidiano. Mas não é só isso. Essa luz e

sua frequência foram "finalmente liberadas". Mas não naquele plano do dia a dia, ao qual o texto também faz referência, onde há as luzes comuns do Sol e das lanternas. Pois a locução conjuntiva "*as if*" nos sugere outro caminho. Essa liberação é articulada no modo subjuntivo, possível, e não no modo atual e factual: "*as if those precise light-frequencies which would allow human eyes to see the City had finally been released*". Mas o que haveria de mais próximo do factual seria que essa liberação teria ocorrido para os "olhos humanos". De novo, vemos como o narrador de *AtD* delimita bem o campo de ação e o espaço de jogo de suas metáforas. O cativeiro dessa nova frequência de luz, portanto, seria a incapacidade de os olhos humanos serem afetados por luzes de diferentes comprimentos de onda, que revelariam outros fenômenos no mundo. Não à toa, Miles, anteriormente, encontrou nos olhos do cão Pugnax a luz do entendimento, como um farol que o guiasse (p. 551).[80]

O "Evento de Tunguska" permitiu uma breve liberação do olho humano, um aumento de suas potências. Não sendo mais que um instante, os tripulantes parecerão incapazes de descer até Shambhala.[81] Os olhares dos tripulantes, como o narrador descreve, começam agora a se voltar para uma paisagem que se revelará de modo mais demorado, lento, e que não virá numa "grande explosão de luz". Agora que as frequências de luz foram liberadas, poderíamos dizer que elas se encontram no mesmo plano daquele "*bleak sunset*", um ocaso fraco, mas também exposto às intempéries do "*everyday world*". Da mesma forma, os tripulantes estão desprotegidos, visíveis, passíveis de deterioração ("*their protection lost*"), mas também num novo espaço de jogo, com novas possibilidades e perigos. Como se iniciassem sua nova longa jornada pela independência. Uma jornada à qual Miles Blundell aludira após sua visão invertida de São Marcos, na qual ele era o leão alado que aparecia para alguém, referido como "*Being*" ou "*it*":

> It wanted us to know that we too are here on a Pilgrimage. [...] As the Franciscans developed the Stations of the Cross to allow any parishioner to journey to Jerusalem without leaving his church-grounds, so have we been brought up and down the paths and aisles of what we take to be the all-but-boundless world, but which in reality are only a circuit of humble images

[80] Uma relação interespecífica também ocorre no capítulo anterior, no qual um personagem, chamado Kit Traverse, foi guiado por uma rena branca que se aproximara dele, aparentemente "*looking back at him pretty intently*", e lhe revelara seu nome, "Ssagan" (p. 785), que, diz Prance, seu guia pela taiga siberiana, "*That's a Buriat pronunciation of* tsagan*, which is Mongol for 'white'*". Isso significa que a existência de animais falantes e inteligentes em *AtD* se relaciona com a metaforologia da luz e escuridão desenvolvida ao longo do romance. Tal metaforologia parece apontar tanto para um aumento nas potências do ser humano ao se abrir para outros seres, que o forçam a enxergar os fenômenos do mundo de maneira diferente, quanto para uma outra forma de convivência com a vida na Terra.

[81] Assim como a rena logo deixará Kit e retornará ao seu rebanho.

> reflecting a glory greater than we can imagine—to save us from the blinding terror of having to make the real Journey, from one episode to the next of the last day of Christ on Earth, and at last to the real, unbearable Jerusalem.
> (PYNCHON, 2006, p. 251)

Uma "Peregrinação", "Jornada real" ou aventura que lhes revelará que esse "quase irrestrito mundo" é muito mais do que o conjunto de imagens fugidias que seus olhos humanos conseguem ver. Todas as jornadas, feitas até então sob o abrigo dos *Chums of Chance*, serviram apenas para desviá-los do caminho de sua verdadeira jornada, na qual haveria um "terror cegante". Poderíamos dizer que se trata precisamente do "Evento de Tunguska", da ofuscante luz do acaso que lhes revelará que esse mundo terreno é incerto, alterável, e que, portanto, exige dos tripulantes olhos capazes de se liberar das frequências corriqueiras, de modo a encontrar novas terras ainda não mapeadas, novas formas de vida ainda não destruídas, retirar o manto das coisas invisíveis sem os anseios terrenos que as destruam. Ou seja, a capacidade de arrancar do visível mundo o possível invisível.

Considerando que esse movimento de independência dos tripulantes é expresso a partir do que é visível e invisível, será oportuno retomarmos rapidamente as três fontes na primeira capa da edição original de *AtD* (ver imagem 4). A fonte Gotham, a mais opaca e próxima temporalmente da época de lançamento do romance, direciona o nosso olhar para o que está atrás dela, as fontes do passado, mais transparentes, de detalhes, portanto, mais propensos a passar despercebidos. A mudança das fontes teria a função de sensibilizar o olhar do leitor justamente para esses detalhes enganosamente fortuitos. Pois sua função, como vimos, não se restringe a uma questão estética, de desenho e projeto de capa. Na perspectiva que a luz ocasional do "Evento" nos propiciou, essa mudança é muito mais significativa, pois nos faz atentar para aquilo que já pudemos sugerir em 1.3, para a coexistência no presente de tempos heterogêneos, de possíveis outras realidades, deslocadas poucos graus ao lado do opaco presente. Desde a capa da primeira edição, o romance convida o leitor a uma mudança no olhar, tal como vimos com os tripulantes do *Inconvenience*: uma mudança que propicia uma nova maneira de olhar o mundo e descobrir, nele, novas possibilidades. Além disso, o texto nunca parece se desvencilhar de um aparente paradoxo: a impossibilidade de que esses outros mundos surjam sem estar à mercê dos perigos desse mundo atado à terra ("*earthbound*"), sem que tenham de perder sua invisibilidade, ou manto, ou véu. Sem que estejam, portanto, nas condições históricas do presente. Shambhala, com sua rica vegetação, somente se tornou visível quando uma luz ocasional a expôs ao deserto

circundante. Na narrativa de *AtD*, o espaço de jogo, onde se realiza a criação do incriado, a suspeita quanto ao que está previamente dado no mundo, se assenta no presente narrativo. Um presente não estanque, mas prenhe e sugestivo de possibilidades, que, para ganhar visibilidade, exigem do ser humano um outro olhar. Um olhar que aparece como fruto de uma jornada de destino incerto, aliado a uma atenção ao que pode proporcionar o acaso, desagrilhoado do torpor da apreensão e de organizações como *Chums of Chance*.

Entretanto, a jornada até a descoberta de Shambhala não constitui um clímax. Não é mais do que uma passagem. Por mais que os tripulantes se admirem, eles dão as costas para Shambhala. E esse movimento é importante, pois nos ajuda a compreender como *AtD* entende a relação do presente com o passado (seja imaginário ou lendário, seja oficial). Não se trata de retornar e vivenciar esse espaço e tempo passados como uma espécie de presente beatífico. Assim como a luz do "Evento de Tunguska" é fugaz — apenas opera uma mudança temporária nos paradigmas do olhar humano —, ao expandir esse olhar ou, melhor, alterar o seu espaço de jogo, também aquilo que entra no novo campo de visão é passageiro, torna-se exposto às intempéries do presente. Com isso, o que resta, de fato, é a mudança do olhar, e não o seu objeto. E a narrativa é cristalina nesse ponto, ao colocar num mesmo parágrafo essa mudança vital: quando vislumbram a cidade sagrada descoberta, os próprios tripulantes são descobertos, desnudados, "*for the brief moment they had also met the same fate as Shambhala, their protection lost, and no longer able to count on their invisibility before the earthbound day*". Por mais que estejam no ar, suas figuras agora estão, irrevogavelmente, atadas ao chão da terra presente. Um "Evento" sonoro, tátil e, principalmente, luminoso, portanto, afeta as suas vidas por vias indiretas, metafóricas. Na qualidade de um desastre luminoso que afeta tanto a realidade empírica à volta dos tripulantes, destrói árvores, afeta a cor do céu e provoca onda de calor, quanto a realidade, por assim dizer, imaginária ou onírica de Shambhala, de um passado lendário, fonte de diversos anseios (de redenção até petróleo), esse "Evento" é transportado, através da mudança da luz metaforicamente explorada, para o mundo subjetivo das ações e decisões dos tripulantes. A diferença é que, enquanto o evento luminoso aconteceu de modo disruptivo e explosivo, essa mudança nos tripulantes, como nos diz o narrador, "*it would take the boys longer to understand* [*it*]". O narrador protela, hesita.

Assim como no primeiro trecho, da prefiguração de Miles, notamos que, em *AtD*, existe uma forte relação entre figuras de retórica e o modo como as personagens conduzem suas vidas e agem, como sugerido em 2.3. Se, no primeiro trecho, a metáfora da luz e da escuridão evidenciava tanto o estado de apreensão de Miles e da tripulação, as indecisões em relação ao futuro deles e da terra que sobrevoavam (Bélgica), quanto o desejo de Miles de agir de alguma forma, nesse segundo trecho acompanhamos a transformação dos tripulantes, o início de uma nova jornada que eles só conseguiam entrever antes, mas que, agora, entra de vez no horizonte de suas vidas. Ao renunciarem à descida até a lendária e sagrada Shambhala e voltarem sua atenção ao terreno e destrutivo "Evento", pois mais tangível num mundo do qual agora participam visivelmente, é como se eles deixassem atrás de si não apenas a cidade sagrada, mas também suas vidas anteriores. Afinal, encontrar Shambhala nunca foi, de fato, uma aventura deles, mas, sim, uma ordem de seus superiores, do alto comando do *Chums of Chance*.

Neste ponto, em que uma cidade sagrada é desconsiderada em prol de testemunharem um acontecimento destrutivo do mundo onde vivem, talvez seja oportuno fazer uma breve digressão que aborde, de maneira provisória e incompleta, a relação do próprio autor, Thomas Pynchon, com a sua realidade histórica. Se os tripulantes olham para um tempo e espaço lendários, oníricos, e preferem desviar o olhar, poderíamos nos perguntar se poderia expressar a postura do próprio Pynchon acerca do tempo e do espaço onde vive. Em qualquer ensaio ou livro sobre o conjunto de sua obra, é inevitável a menção de *AtD* como um romance pós onze de setembro.[82] Ao contrário do que vimos no início do nosso capítulo com Richard Powers, que constrói um romance cuja maior parte do enredo se passa no ano de 2002 e sabemos disso com relativa facilidade, Pynchon não nos oferece esse atalho. Parece restar ao leitor ou simplesmente assumir como um *a priori* o momento de escrita de Pynchon e levar em conta certos acontecimentos como determinantes para o seu romance; ou, como tentamos fazer aqui, empreender o caminho inverso: partir do texto romanesco para ensaiar relações com o tempo histórico, com o modo através do qual esse mundo da realidade supostamente objetiva e única é construído nessa narrativa, seja para aderir a ele, seja para contestar e desafiá-lo. Com isso, é preciso levar em conta que a fonte mais opaca da primeira capa é Gotham e que ela foi inspirada, como dito em 1.3,

[82] Q.v. Collado-Rodríguez (2010), Cowart (2011, p. 181), Malpas e Taylor (2013, pp. 9, 199-201), Freer (2017, p. 176), Gourley (2017, pp. 221-2), Leise (2017, pp. 37-8).

naquilo que os seus autores registraram em diversos pontos preteridos de Nova York. Com isso, Pynchon poderia estar nos informando que *AtD* "vive" em Nova York, foi ali concebido e lançado. A relação do romance com a cidade seria, portanto, de uma proximidade temporal e espacial. Sabemos que em onze de setembro de 2001 ocorreu um evento igualmente inesperado, que abalou todo o país, mas, em especial, os residentes que o presenciaram, tal como pode ter sido o caso de Pynchon, que apenas falará diretamente disso em 2013, em seu último romance lançado, *Bleeding Edge*. Mas ainda estamos em 2006 e Pynchon não quer fazer um romance sobre isso, ao contrário de Richard Powers. É como se a narrativa e o narrador de *AtD* não se deixassem ser reduzidos a esse momento com facilidade, mas impondo uma série de desafios textuais.

A metáfora da luz e escuridão, tal como empregada nos trechos que analisamos acima, nos permite estabelecer essa conexão. Poderíamos sugerir, assim, que, igualmente, existe um passado lendário dos Estados Unidos (que se exprimiria pelo Destino Manifesto e o excepcionalismo) o qual, após onze de setembro, tornou-se, de uma vez por todas, irrecuperável. Entretanto, existem diversas forças, poderosas e espalhadas pelo mundo, que querem recuperar a todo custo esse espaço fugidio, repleto de bonança e petróleo. Pynchon não quer saber disso. Esse passado não só foi e é um sonho fugidio e que não resiste às intempéries, à opacidade do presente, como negligencia o desastre, as pessoas, a natureza e a terra feridas e destruídas.[83] Para o autor Thomas Pynchon, portanto, poderíamos supor que não só inexiste um espaço e tempo passados gloriosos e excepcionais, quando todos eram bem-aventurados, seja nos EUA (e não nos esqueçamos que seu romance anterior, *Mason & Dixon*, se passava num passado ainda mais distante que *AtD*), seja na taiga siberiana, como também esse passado pode ser problematizado com algum nível de renúncia a ele (como os tripulantes do *Inconvenience* que dão as costas a Shambhala), como um modo efetivo de agir e responder a ele.[84] Neste sentido, *AtD* implicaria uma crítica às ações bélicas dos EUA contra o terrorismo internacional e às medidas que afetaram tanto a vida de estrangeiros residentes nos EUA, que passaram a ser vistos como potenciais criminosos, quanto a vida de povos de outros países, especialmente do Oriente Médio. Com a

[83] Traria, certamente, um ar renovado para a crítica pynchoniana uma pesquisa que, de uma perspectiva metaforológica e de leitura cerrada, fizesse essa análise que sugerimos aqui, complexificando-a com outras linhas narrativas. Além disso, vale notar que uma perspectiva narratológica é importante para que não se colapse autor e narrador, algo extremamente comum na crítica, inclusive em todos os artigos que mencionamos na nota anterior.

[84] Q.v. nossa discussão em 2.3. Para Blumenberg, a retórica, como parte de nosso instrumental, serve tanto para falar como para silenciar, tanto para agir quanto para não agir. Ambos são atos legítimos e podem ter implicações políticas.

proliferação do terror em outros países, o antigo sonho do "*American way of life*", de uma vida livre e próspera para todos, teria ruído frente ao presente.

Entretanto, o último trecho que discutiremos neste capítulo complexificará todo esse percurso dos tripulantes em direção à autonomia. Pois, como nos relatou o narrador, essas mudanças de atitude frente às suas próprias vidas não ocorrem imediatamente e nem de uma vez por todas. A busca dos tripulantes, como dissemos, é incerta e insegura, repleta de vaivéns e não é solucionada no final das contas. Após uma reunião em que foram provocados por uma cachorra, Ksenija, nova companheira de Pugnax, a realizar uma aventura por conta própria, sem envolvimento de financiamento, eles decidem voar até o Saara, onde há uma corrente de ar ascensional estranha, alimentada por ventos dos Alpes, das montanhas da Lua e dos Bálcãs, causando uma espécie de "*Saharan anti-gravity*" (p. 1018). Ao chegarem lá, são como que sugados por essa corrente de ar, até que percebem estar caindo. Nesse novo espaço, eles não têm mais certeza de que estão no mesmo mundo de antes. O narrador e Chick Counterfly sugerem que eles atravessaram a "*Counter-Earth*" ou "*Other Earth*" ou ainda "*Antichton*" (p. 1021), baseado numa ideia pitagórica de que a Terra teria apenas um lado habitável, cuja face estaria sempre a cento e oitenta graus dessa "Outra Terra", separada pelo Sol. Para melhor explicar, Chick sugere que seria o caso de "*seeing through the Sun with a telescope of very high resolution so clearly that we're no longer aware of anything but the Æther between us*" (p. 1021). Ou seja, uma experiência em que não se vê nada mais além do (já nessa época, antigo e refutado) meio pelo qual a luz se propaga. Essa experiência ofuscante lhes proporciona, como saberão ao se encontrar com Padzhitnoff, um salto temporal e espacial de quatro anos, correspondentes à Primeira Guerra Mundial, e a chegada a um mundo completamente diferente, do qual eles, de agora em diante, duvidarão se é, de fato, o mesmo de antes.

Depois de muito cooperar com o trabalho de Padzhitnoff, agora desligado de qualquer associação desde a Revolução Russa de 1917, os tripulantes recebem uma carta misteriosa, que está com algum dinheiro, como logo revela Pugnax ao farejá-la. Trata-se de uma proposta de trabalho na "Ensolarada Califórnia", escrita por advogados que estão, como diz Randolph St. Cosmo, "*withholding the names of their principals, nor does it seem clear what we're to do exactly, beyond wait for instructions once we're there*" (p. 1028). Ou seja, trata-se de uma volta à dependência de forças desconhecidas, em prol de fins aparentemente escusos. E tudo isso em troca de mais dinheiro, como diz

o narrador: "*The sum, clearly visible, represented about twice the combined net worth of everyone on board*" (p. 1028). E, assim, eles decidem abandonar a ajuda humanitária que vinham oferecendo junto à tripulação de Padzhitnoff aos refugiados da guerra e retornam para os EUA.

Ao passarem pelas Montanhas Rochosas, ou "*Rockies*", uma combinação de correntes de ar frio dificulta a chegada à Califórnia, de modo que, para não gastarem combustível além da cobertura, ficam à mercê de ventos que os levariam até o Novo México, no sul. Ali, encontram a nave de um grupo de aeronautas mulheres, "*Sodality of the Ætheronauts*" (p. 1030), que, com sua tecnologia etérica, movida à luz, consegue oferecer abrigo aos tripulantes do *Inconvenience* até o dia seguinte, quando conseguem um vento favorável para chegar, com elas a bordo, ao seu destino. Ao chegarem lá "numa noite", todos e todas surpreenderam-se ao olhar para baixo: "[*they*] *beheld an incalculable expanse of lights*" (p. 1032). Uma das tripulantes, Heartsease, diz: "*My heavens* [...] *Where on Earth is this?*", ao que Chick responde, "*That's sort of the problem* [...] *That 'on Earth' part*".

3.2.3 Terceiro trecho: a luz elétrica

Percebemos que já não existe mais nos tripulantes, de modo tão patente como antes, aquela pululante apreensão quanto ao seu destino e à sua condição no mundo. Eles voltam, portanto, a aceitar trabalho de origem desconhecida de um modo completamente diferente de antes e a narrativa mostra isso. Não mais recebem ordem, mas proposta. Parecem estar mais seguros de si e mais céticos. Desconfiam até mesmo do mundo, não reconhecem nele o seu antigo lar. Portanto, não será surpresa quando descobrirem que não havia trabalho, que o cheque não tinha fundo e o endereço do remetente sequer existia. A surpresa de verdade reside neles próprios, em como puderam ser tão afobados e cair mais uma vez na mesma armadilha. Mas, antes dessa frustração, há o nosso terceiro trecho, no qual são narrados os primeiros contatos dos tripulantes com o mundo da iluminação pública elétrica. Vale notar que, em nosso primeiro trecho, eles já haviam, indiretamente, entrado em contato com esse tipo de luz, mas somente Pugnax sentira os seus efeitos, tornando-se feroz e sedento de sangue humano, capaz até de fazer com que cavalos desmontassem seus humanos (p. 550). Isso ocorreu em Temesvar, uma cidade que pertencia à monarquia dos Habsburgo, sendo

hoje parte da Romênia (com nome Timișoara), e que, em 1884, tornou-se a primeira cidade da Europa a receber iluminação pública elétrica.[85] Existe uma relação complicada, nas personagens de *AtD*, com a luz elétrica. Poderíamos dizer que seu surgimento é um dos grandes motivos do romance e se relaciona com a metáfora da luz e da escuridão de diversas maneiras.[86] Vejamos aqui a última dessas experiências de espanto com o mundo elétrico no livro e que, efetivamente, nos introduz nele. Nenhuma personagem depois desse trecho se espantará mais como os tripulantes aqui, indicando seu pertencimento e adaptação a esse novo ambiente citadino:

> WHILE CROSSING THE CONTINENT the boys had expressed wonder at how much more infected with light the night-time terrains passing below them had become—more than anyone could ever remember, as isolated lanterns and skeins of gas-light had given way to electric street-lighting, as if advanced parties of the working-day were progressively invading and settling the unarmed hinterlands of night. But now at last, flying in over southern California and regarding the incandescence which flooded forth from suburban homes and city plazas, athletic fields, movie theatres, rail yards and depots, factory skylights, aerial beacons, streets and boulevards bearing lines of automobile headlights in constant crawl beyond any horizon, they felt themselves in uneasy witness to some final conquest, a triumph over night whose motive none could quite grasp.
>
> (PYNCHON, 2006, p. 1032)

A partir desse trecho, os tripulantes destacam dois temas de breve disputa: a transformação do trabalho capitalista e da vida dos mais explorados nesse novo ambiente triunfante da luz elétrica; a transformação do espírito humano face ao expurgo da noite. Notemos, primeiro, a familiar preocupação do narrador em trazer, antes de tudo, a perspectiva dos tripulantes. Tal como olharam, anteriormente, Bélgica e Shambhala de cima, com suas fontes reluzentes, agora eles olham maravilhados as diversas cidades por que passam entre as duas costas dos EUA. Portanto, sua perspectiva não é a de quem está no chão e vê as ruas iluminadas, mas de quem olha um longo e intenso fluxo ("*flooded forth*") e rastejo ("*constant crawl*") quase ininterruptos de luz elétrica, vindo de diversas fontes e contrastando com o espaço escuro ao redor, fora das cidades.

Essa luz não se movimenta apenas fluidamente, mas, também, infecta as cidades. Como um patógeno que contamina um corpo que o toca; e etimologicamente,

---

[85] Oana Vasiliu traduz do romeno a origem desse empreendimento numa breve reportagem sobre a comemoração de 130 anos da instalação dessas luzes: https://business-review.eu/featured/first-electric-illuminated-city-in-europe-celebrates-130-years-73251. Foram acesas 731 lâmpadas elétricas.

[86] Como é notável, o percurso do capítulo abrange a luz sobrenatural de Shambhala, a luz natural da explosão de Tunguska até a luz elétrica dos EUA. Da mesma forma, há a sombra sobrenatural que envolve a Bélgica, a sombra desvelada pelo evento de Tunguska e a sombra rechaçada pela luz elétrica.

há também o sentido de "tingir, manchar". Não se trata de um termo comum em *AtD*. Esse verbo aparece apenas em quatro ocasiões, sendo este parágrafo a última.[87] Em todas as três anteriores, tratava-se de algum tipo de doença ou condição indesejável. No livro inteiro, apenas no trecho acima, vemos esse verbo referido a algo diferente. A princípio, e isso a nossa análise vem mostrando, a luz não é necessariamente ruim nem contagiosa. Desde o primeiro trecho analisado, vimos que a metáfora da luz e da escuridão, em *AtD*, promove uma complexificação do postulado de que a luz é sempre benéfica, promove conhecimento, refere-se ao divino que o ser humano deve atingir, ou seja, a luz como metáfora da verdade e a escuridão, da mentira. No entanto, aqui, parece que o narrador está valorando negativamente a luz (a rigor, ainda não especificada como elétrica). Ela seria uma doença que se espalha pelos "terrenos à hora da noite" dos EUA. Foi assim que a crítica, até agora, compreendeu essa passagem, citando-a como exemplo de como o autor Pynchon e suas personagens teriam uma relação negativa com a luz elétrica e seus efeitos nefastos.[88] De fato, não podemos desprezar essa conclusão, pois a escolha lexical facilmente nos induz a esse sentido. No entanto, todas as análises que passaram por esse trecho não consideraram a longa e tortuosa jornada da metáfora da luz e da escuridão em *AtD*, de modo que tomaram essa luz puramente em seu sentido literal. Se a considerarmos, entretanto, dentro do plano maior, cujas bases lançamos aqui, esse trecho pode tomar um sentido que não é unicamente negativo.

Primeiro, é possível ligar esse trecho à primeira página do romance, ao momento em que a tripulação do *Inconvenience* está levantando voo em direção a Chicago, para a Exposição Mundial Colombina, de 1893. O narrador fala que todos os garotos estão exaltados com "*the thousand more such wonders*" de caráter científico, cultural, arquitetônico etc. que estarão presentes na Exposição, como "*alabaster temples*" e "*sparkling lagoons*". Quando, mais à frente, Miles Blundell e Lindsay Noseworth aproveitam sua licença em terra para visitar a Exposição, conta-nos o

[87] "*I'm* [Wren Provenance] *just one of the hired hands that* [...] *got infected with the insanity*" (p. 278); "*she* [Dally Rideout] *witnessed children her age and younger being drawn, infected, corrupted, and too often made to vanish, like a coin or a card*" (p. 581); "*Don't tell me* [Reef Traverse] *I'm infected with bourgeois values.*" (p. 850).

[88] Consideramos exemplar o posicionamento de Heinz Ickstadt: "*The absorption of the extraordinary into the realm of ordinariness is the very hallmark of modernization, which received an enormous boost from the industrial production of electric energy. Electricity has turned night into day and turned the once-miraculous into the very sign of what is normal now: the illumination of the cities, the everyday blessings of the alternating current, or wireless transmissions from one continent to another. When the Chums of Chance* [sic] *cross the continent westwards toward California, they notice 'how much more infected with light the night-time terrains passing below them had become' (*AtD *1032). The conquest of light over darkness is therefore paradoxically associated with the Prince of Darkness, who is, however, also called "'Lucifer, son of morning, bearer of light'"*" (2010, p. 42).

narrador um outro aspecto que poderíamos alocar no rol dessas maravilhas ou espantos encontrados ali: "*At a distance the boys could see in the sky the electrical glow of the Fair, but hereabouts all was in shadow*" (p. 21). Portanto, o que, aqui, causa "*wonder*" nos tripulantes é a raridade da luz elétrica, unida à sua capacidade de nitidamente discriminar o que está e o que não está iluminado com sua luz; mais de mil páginas depois, crescidos e mais avançados em sua jornada rumo a algum tipo de independência, ao olharem espetáculo semelhante de luzes elétricas, só que alastrado por todo o território dos EUA, o que sentem expressa um misto mais tenso de maravilha e espanto, sentidos esses contidos no vocábulo inglês.

Assim, "*infect*" não teria apenas o sentido negativo de doença epidêmica, mas também indicaria a perspectiva (tempo e espaço) de onde os tripulantes veem esse espetáculo. Se, mais de vinte anos antes (pois estamos no ano do armistício, 1918), viram de perto e se maravilharam com o espetáculo de luzes elétricas, agora eles o olham à distância, de cima, sob uma outra ótica. Como dissemos, com essa jornada, eles se tornaram mais céticos, percebem como certas maravilhas podem proporcionar e ser indício de espanto, i.e., de assombro e medo. Esse misto de sentimentos parece-nos enfatizado pela figura retórica da assonância, ou seja, pela repetição de fones que sugere aproximação semântica do que, normalmente, não seria semelhante. A formulação "*light the night-time*" liga três termos que, desde a nossa análise inicial da prefiguração de Miles, se mostram fundamentais, "luz, noite, tempo". A princípio, "*night-time*" é mero sinônimo de "*night*", o que parece reforçar que a escolha do termo não cumpre apenas uma função poética, como talvez também queira avançar as discussões já feitas sobre o tempo e sua relação com a metáfora da luz e da escuridão. Pois existe, em *AtD*, como vimos na capa da primeira edição, uma relação entre tempo, visibilidade e opacidade. Relação essa que se expressaria pela contiguidade entre tempo presente e maior opacidade e tempo passado e maior transparência.

Quando, nesta passagem, o narrador, colado à consciência e ao olhar dos tripulantes, reúne "tempo" e "noite" e sua simultânea infecção pela "luz", nós não podemos descolar isso do contexto mais amplo que delineamos até aqui. Se a luz solar, como a narrativa nos deu a oportunidade de pontuar reiteradamente, não tem mais primazia imagética de revelar a verdade e a forma dos fenômenos tais quais são ou seriam, i.e., se não é mais capaz de dispersar a onipresente escuridão que ronda o romance desde a epígrafe de Thelonious Monk, estamos vendo, com este trecho, como

se a luz elétrica tomasse o lugar do Sol, a ciência desafiasse e sobrepujasse um pedaço da natureza. Não à toa, os tripulantes não conseguem se lembrar de terem visto algo parecido, o que não significa que já não tenham visto. Pois, além da memória dos tripulantes, é o próprio passado que parece estar em perigo aqui e agora. Tal como Shambhala se limitou a ser uma espécie de sonho que não sobreviveu ao clima presente, também a luz elétrica do presente ofusca e infecta a noite e sua conexão com um passado relativamente recente, visto que os tripulantes saltaram apenas quatro anos: "*more* [*light*] *than anyone could ever remember*", "*as isolated lanterns and skeins of gas-light had given way to electric street-lighting*". Sua novidade é tão incandescente que a própria instalação de luzes elétricas ganha sentido político: trata-se de "*some final conquest, a triumph over night whose motive none could quite grasp*". Ou seja, trata-se de uma vitória avassaladora, que confunde os tripulantes. Esse estarrecimento é contrário ao "*wonder*" da Exposição Mundial: este convidava o espectador a notar a exceção, a sonhar um futuro possível, um outro mundo, enquanto espaços sombrios ainda eram possíveis; a luz elétrica pública celebra a conquista de um novo mundo, instaura outro espaço de jogo que exclui, ou tenta excluir, qualquer traço da noite. Com isso, mais uma vez vemos como a narrativa de *AtD* desenvolve a formulação de Thelonious Monk, perguntando-se como pode a noite ser onipresente se a luz elétrica a infecta, sobrepõe-se a ela e ao seu tempo ancestral. Como pode o ser humano lidar com essa noite se existe a luz elétrica no lugar de um Sol incapaz de oferecer respostas, de servir de farol.

Nesse contexto, poderíamos dizer que "*infect*" também nos sugeriria o sentido de "*infest*", "infestar". A luz se prolifera pelo tempo da noite, expulsando-o de seu domínio habitual, onde coexistia com "lanternas isoladas e emaranhados de iluminação a gás". Mas não mais. A luz elétrica não parece conviver bem com a noite e seu tempo. E talvez por isso todo esse trecho esteja repleto de alusões bélicas, quiçá ecoando os quatro anos da guerra recém-finda que verdadeiramente infectaram o mundo, como, de certo modo, dissera Padzhitnoff quando da partida de Randolph e sua tripulação para os EUA: "*War is not over. May never be. Consequences may never end*" (p. 1029). A luz elétrica seria uma espécie de invasora, não sendo mais necessários aqueles "*Trespassers*" do futuro que causavam apreensão nos tripulantes. Só que o texto diz mais, essa luz elétrica age como "destacamentos avançados do dia de trabalho" a invadir e assentar, ou colonizar, "os interiores desarmados da noite". Não mais uma marcha

somente para oeste, mas para todos os lados onde não haja luz elétrica. Enquanto a luz solar ilumina uniformemente toda a superfície virada para ela, a luz elétrica age diversamente, ela é um produto humano e, portanto, age humanamente, tratando tudo o mais consoante sua própria medida. Talvez daí se dê a escolha vocabular, "*working-day*", em contraste com "*night-time*". O tempo da noite não condiz com o serviço do dia. A noite deixa de ser o espaço da ignorância ou do desconhecido, vindo de um passado que parece cada vez mais longínquo, para se tornar uma pessoa desarmada, supostamente vulnerável.

Apenas após sobrevoarem a Califórnia, os tripulantes se sentiram na posição de "inquieta testemunha" de todo o ambiente urbano eletricamente luminoso. Pode ser que o narrador nos descreva uma condição na qual os tripulantes se vejam de maneira mais próxima da noite e seu tempo do que da luz. Retoricamente, isso é perceptível pela profusão da lista de objetos, edifícios, locais e afins equipados de luz elétrica, como que esmagando, oprimindo a tripulação, que presenciam, num misto de espanto e admiração, a "conquista final", o "triunfo [da luz elétrica] sobre a noite, cujo motivo ninguém poderia compreender bem". Que a metáfora da luz e da escuridão esteja associada, de um jeito ou de outro, à incompreensão, temos visto desde o primeiro trecho que analisamos. O diferencial residiria no fato de a luz criada pelo ser humano teria a pretensão de suprir de uma vez por todas a falibilidade não só da noite, como também da própria luz solar (que pode ser eclipsada, nublada etc.). Trata-se, portanto, de uma invasão aos terrenos da contingência, do acaso. É uma tentativa de lidar com a imprevisibilidade da vida e suspendê-la em definitivo: a luz solar e lunar são incertas e, além disso, insuficientes, por isso precisariam ser invadidas e rechaçadas pela luz elétrica. Essa poderia ser uma das razões para o "*wonder*" dos tripulantes ao testemunharem a variedade de luzes elétricas espalhada desde "lares suburbanos" até "faróis de automóveis" de modo fluido, ou seja, contínuo, sem brechas, como uma corrente d'água. E isso ao contrário da "*gas-light*", uma luz a gás, mais volátil e capaz de se espalhar e se perder.

Tendo isso em mente, não deve nos surpreender as duas discussões que se sucedem e que mencionamos acima. A primeira, entre Randolph St. Cosmo, Lindsay Noseworth e Darby Suckling, que dialogam acerca da possível razão prática dessas luzes: "*extra work-shift* [...] *beyond the hours of daylight*" (p. 1033), diz o primeiro; "*further expansion of an already prodigious American economy*", diz o segundo;

"*groundhog sweat, misery and early graves*", diz por fim o terceiro, o que causa briga com Lindsay. Três posições politicamente diferentes acerca das possíveis interpretações da nova mudança da metáfora da luz e da escuridão, enfocando seus efeitos diretos no mundo do trabalho e da economia, tanto nos corpos dos trabalhadores quanto na nação. Essas três tomadas de posição reforçam a polissemia da metaforologia da luz e escuridão, expressa pela própria narrativa: como batalhão, fluxo, bicho rastejante, sujeito de conquista e triunfo, dotado de motivos escusos. Da mesma forma, a percepção da luz não faz mais os tripulantes pensarem nas "maravilhas mil" da ciência e da técnica criadoras dessa luz, como mais de vinte anos antes, mas, sim, nos efeitos dela tanto para a vida dos citadinos quanto de suas próprias vidas. E isso se deve, como vimos no trecho anterior, por estarem atados à terra, não mais invisíveis nem insensíveis a ela, mas por se reconhecerem como parte desse mundo terreno.

A segunda discussão, sobre a transformação causada pela luz elétrica no espírito humano, é proposta por Miles. A narração corta a contenda entre os dois tripulantes e nos introduz nesse outro desenvolvimento do primeiro parágrafo a partir da locução conjuntiva, cujas funções e usos subjuntivos já consideramos acima: "*As if enabled by the absorption of a critical quantity of that unrelenting light*" (p. 1033). Note-se que, assim como na mudança de atitude causada pelo evento de Tunguska, uma luz diferente é causa de uma determinada ação. Só que Miles tem uma história longa com a luz elétrica; já nas páginas iniciais do romance, quando ele e Lindsay vão para a Exposição Mundial e dirigem-se à região mais escura, onde há atrações supostamente menos agradáveis, Miles consegue deslindar o engodo de um trambiqueiro ("*sharper*"), num de seus truques de cartas. Ao explicar a um Lindsay surpreso como fez isso, Miles diz:

> *"Sometimes," Miles with a strangely apprehensive note in his voice, "these peculiar feelings will surround me, Lindsay . . . like the electricity coming on —as if I can see everything just as clear as day how . . . how everything fits together, connects. It doesn't last long though. Pretty soon I'm just back to tripping over my feet again."*
>
> (PYNCHON, 2006, p. 24)

Como uma espécie de halo ou aura, Miles sente-se envolvido por "peculiares sentimentos", "como a eletricidade sendo ligada". Este sentimento provoca no jovem Miles uma abertura de horizontes, na qual tudo se torna visível, "claro como o dia" e interligado. Ou seja, a luz elétrica, aqui, ainda é usada como metáfora de uma expansão cognitiva e espiritual, ainda que momentânea, expansão essa que dá sentido a tudo, pois,

estando conectado, sempre haverá uma causa para um efeito. Não existiria mais mágica que não pudesse ser facilmente desvendável. Note-se, entretanto, que essa capacidade da luz elétrica ainda está ligada a uma analogia com "*day*", o dia e sua luz solar.

Mais de vinte anos depois, a luz elétrica já não é mais metáfora da iluminação mental. Agora, vista de longe, ela ainda é capaz de influir no corpo de Miles, ser absorvida numa "quantidade crítica". E este adjetivo, "*critical*", não pode passar batido: tanto exprime "instável, perigoso" (sendo, de fato, o sentido primeiro nesse contexto), quanto "relativo à crítica", ou seja, uma quantidade capaz de ativar o senso de análise criteriosa, como que necessária em momentos de crise. Afinal, é essa quantidade que o torna "*enabled*", "capacitado", de fazer a seguinte declaração: "*'Lucifer, son of the morning, bearer of light . . . . Prince of Evil.'*" (p. 1033). Quando Lindsay Noseworth, não satisfeito da briga com Darby, pois, como nos diz o narrador, é o "*Ship's Theological Officer*", tenta racionalizar a fala de Miles, aludindo ao epíteto de Isaías para o rei da Babilônia (no capítulo catorze de seu livro) e assim por diante, Miles retorque: "*'That is etymology,' said Miles as politely as he could. 'But as for persistence within the human heart, immune to time—'*", quando, então, é cortado por Darby, que não entende absolutamente nada.

Para Miles, há algo no coração humano que persiste por ser imune ao tempo. Seria esse, portanto, um dos sentidos possíveis para o narrador ter utilizado "*night-time*" em sua descrição dos terrenos dos EUA? O tempo da noite cuja existência persiste, não obstante a invasão. A absorção da luz elétrica, semelhante a Lúcifer, filho da manhã, mas *não* a própria manhã, assim como portador de luz, mas *não* a própria luz, não capacitou Miles a ligar-se de maneira mais intensa com tudo o que sua razão e percepção poderiam apreender, como no caso do embusteiro. A sua ligação tornou-se seletiva. A luz elétrica, assim como a luz insuportável de Shambhala e a luz modificadora do evento de Tunguska, possibilitou a Miles compreender a verdade do que ela não é, ou seja, como que a sua mentira. Essa luz é, no máximo, filha da manhã, resultado de uma técnica que, nascida da experiência cotidiana da luz matutina, quis emular esse mesmo resultado no tempo da noite, só que conquistando, assentando-se ou colonizando, avançando e rastejando sobre os seus terrenos.

Portanto, ao contrário do que uma primeira leitura poderia sugerir, não há exatamente demonização da ciência (ainda mais num romance que tão ludicamente dialoga com os saberes científicos) e da luz elétrica (a mesma luz que já foi usada como

metáfora de uma iluminação que abarca tudo, aumenta a potência do conhecimento).[89] A questão está em como essa luz é mobilizada de maneira bélica, conquistadora, desconsiderando o "tempo da noite", a noite e o seu tempo, como se relegasse ao esquecimento o próprio fato de ainda haver noite, e submetendo a força de trabalho a jornadas mais exaustivas. Tudo isso para sugerir, em mentes exaltadamente patrióticas como a de Lindsay Noseworth, uma ideia de progresso em direção ao suposto melhor dos futuros, que indicaria ser este o melhor dos presentes.

Poderíamos dizer que a tomada de posição de Miles seria uma resposta indireta a isso. E não poderia deixar de ser indireta, pois sua resposta vem na forma de uma metáfora: essa luz, tal como se manifesta aqui e agora, dessa distância e nesse presente pós-guerra, é Lúcifer, que é tão filho da manhã e príncipe do mal quanto ela. A demonização, na verdade, é sugestão de Lindsay; mas Miles não quis dizer isso, daí a réplica levemente impaciente. Sua metáfora não tem a ver com a etimologia do vocábulo ou com o sentido de que os doutores da igreja e os astrônomos revestiram a imagem de Lúcifer.

Como uma ação, expressa por uma metáfora, em face de uma luz invasora e conquistadora, que expulsa e triunfa sobre a noite e seu tempo, a resposta de Miles é a retomada de uma história outra, que perdura no "coração humano" e é "imune ao tempo". Visto que se trata, para nós, de uma contestação da maneira como a luz elétrica foi mobilizada no imediato pós-guerra, podemos dizer que é uma história contrária a essa luz bélica, sem relações com guerras, nem com atos que remetem a ela. Sem conquistas, colonizações, sem o sofrimento desnecessário de uma parcela marginalizada da sociedade capitalista do início do século XX, e que em alguma medida continua sendo o nosso modo de vida. Uma história que não esteja centrada nas armas, mas em

[89] Penso aqui tanto na demonização da tecnologia (i.e., tomá-la como algo cujo avanço é incontrolável e incompreensível) quanto na condição existencial que Hans Blumenberg descreve no último parágrafo do ensaio "Luz como metáfora da verdade: No campo preliminar da formação do conceito filosófico" [*Licht als Metapher der Wahrheit: Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*]: "O ser humano, para o qual a luz técnica da "iluminação" impõe uma ótica que lhe é estrangeira de diversas formas, é o antípoda histórico do antigo *contemplator caeli* [contemplador do céu] e de sua liberdade do olhar. Já há pessoas que jamais viram uma estrela: *Estrelas? onde?* é o inacreditável clamor, tornado crível, do lírico moderno da grande cidade [neste caso, Gottfried Benn]" [*Der Mensch, dem das technische Licht der ›Illumination‹ in vielerlei Gestalt eine fremdwillige Optik oktroyiert, ist der geschichtliche Antipode des antiken contemplator caeli und seiner Freiheit des Schauens. Schon gibt es Menschen, die noch nie einen Stern gesehen haben:* Gestirne? wo? *ist der glaubwürdig gewordene ungläubige Ausruf des modernen Lyrikers der großen Stadt* {*in diesem Fall, Gottfried Benn*}] (BLUMENBERG, 2001, p. 171). Embora o ponto de vista dos tripulantes seja diferente (o que é fundamental em nossa análise), o fato de eles, desde o segundo trecho discutido, estarem "presos à terra" faz com que estejam nesse mesmo misto de espanto e maravilha do morador de uma cidade grande.

"*folks*" (ver imagem 5). Poderíamos afirmar que o que Miles não conseguira terminar de dizer, que talvez nem mesmo conseguisse pôr em palavras, seria a reivindicação do possível, do subjuntivo em toda a sua força sugestiva de mundos segundos. Do que poderia surgir da desarmada noite e seu tempo, outras histórias que, a depender dessa luz dominadora, não poderão mais encontrar voz, porque outra narrativa impôs-se como única. De um certo modo, a interrupção de Miles, identificada por um travessão, e não por reticências, encena precisamente a interdição desses mundos segundos. Tudo o que nos resta é a suposição e o desafio do que poderia ter sido expresso por Miles. Para este, a luz elétrica, metaforizada na figura de Lúcifer, é a metáfora de uma existência negadora do acaso. No momento em que a metáfora teria seu sentido expandido numa direção que não era a etimológica ou puramente literal, mas, sim, "imune ao tempo", remetendo a outros tempos, histórias e possibilidades imemoriais, Miles foi cortado. Essa é a sua situação diante da luz elétrica; também a tripulação parece incapaz de olhar esse fluxo rastejante de luz e imaginar qualquer outra possibilidade que não seja riqueza ou miséria, saúde ou morte, progresso ou decadência. Há uma estagnação generalizada de mundos segundos expressa pela metáfora da luz dominadora e da indefesa e desarmada escuridão.

3.3 Um ponto sobre os três trechos

Não obstante, é nesse mundo que os tripulantes seguem vivendo suas vidas, "*mostly just trying to pursue their lives. Sometimes they manage to catch up; sometimes it's their lives that pursue them*", como vimos escrito na orelha direita (ver imagem 5). A narrativa de *AtD* não parece buscar mais do que isso, saber como é a vida numa "*era of uncertainty*" e de "*unpredictable future*". O problema é que isso vem expresso de diversas maneiras. Arguimos, aqui, que uma das principais e mais profícuas, desde a capa original, é a metáfora da luz e da escuridão. Vimos como que um percurso de Miles, em específico, e dos tripulantes, em geral, nesses três trechos analisados acima: no primeiro, a luz e a escuridão surgiram como uma espécie de obstáculo para Miles estabelecer contato tanto com a cidade sagrada, Shambhala, de claridade quase insuportável, quanto com a própria Bélgica, sobre a qual recaiu uma sombra de incerteza e temeridade. Depois, luz e escuridão foram complexificadas pela imagem do "*twilight*" (p. 551), a luz dupla, prenhe de sugestões e insinuações. O que nos ajudou a

entender que o Sol havia perdido sua posição de destaque, como uma figura capaz de oferecer segurança e certeza quanto aos objetos do mundo.

Enquanto o primeiro trecho trata de elementos, de certa forma, mais pertencentes ao mundo natural, o segundo trecho nos mostrou como a metáfora da luz e da escuridão age sobre os tripulantes por ocasião de um evento destrutivo do acaso. Ela foi capaz de visibilizar Shambhala, a cidade sagrada de algumas tradições budistas e objeto de procura dos tripulantes a mando da alta hierarquia da organização *Chums of Chance*. Ela enfatizou mais ainda a precariedade da luz cotidiana ("*cloaked in everyday light, sun-, star-, and moonlight, the campfires and electric torches of desert explorers*" [p. 793]), incapaz de libertar as frequências de luz necessárias para a revelação desse lugar paradisíaco. Mas foram essas mesmas luzes que mantiveram por tanto tempo invisíveis a existência e a relação efetivas dos tripulantes com o mundo, que foram desencadeadas nesse mesmo "Evento de Tunguska". O primeiro ato de compromisso deles com o mundo terrestre foi abandonar Shambhala e ir ver as consequências do desastre, ou seja, libertar-se de sua condição precária e apreensiva como subordinados e joguetes dos *Chums of Chance*.

O terceiro trecho nos apresentou os tripulantes no mundo pós-Primeira Guerra Mundial, onde se depararam com uma Califórnia repleta de luzes elétricas, conquistando e monopolizando os terrenos do tempo noturno. No passado, isso talvez não tivesse causado qualquer reação deles, pois o estatuto dos *Chums of Chance* os impediria de se intrometer em assuntos terrenos (p. 8).[90] No entanto, por mais que tenham vindo aos EUA para, mais uma vez, receber ordens de alguém que não conhecem e realizar uma missão da qual não têm todos os detalhes, eles não deixam de receber influência da situação terrena. Eles próprios pertencem e estão atados à Terra agora. A metáfora da luz elétrica expressou o sentimento de desesperança frente a um mundo que não parece mais oferecer outras possibilidades além do que está supostamente dado em definitivo. E isso porque a própria luz elétrica é empregada de modo dominador, conquistador, colonizador da noite e seu tempo, de uma fatia do

[90] Ao resgatarem Chick Counterfly da perseguição da "*dreaded 'Ku Klux Klan'*" (p. 7), Lindsay Noseworth, sempre muito apegado às regras, diz: "*'Much as we might be inclined to offer our protection,' Lindsay had informed the agitated youth* [Chick]*, 'here upon the ground we are constrained by our Charter, which directs us never to interfere with legal customs of any locality down at which we may happen to have touched.'*" (p. 8). O estilo empolado e formal de Lindsay poderia remeter às regras estritas que a *Chums of Chance* impõe sobre seus subordinados, de modo a docilizá-los e impedir que abandonem a organização.

mundo da vida que parece irrecuperável agora. Miles, todavia, quebra esse paradigma ao recorrer a algo mais poderoso e persistente no "coração humano", algo que é imune à passagem do tempo, ou seja, à destruição e ao apagamento. Algo mais duradouro até mesmo que a presença de Shambhala no mundo presente.

Essa possibilidade não é enunciada. Não há certezas nesse mundo terreno, assim como descobrirão que não há serviço, nem escritório, nem dinheiro algum à espera deles na Califórnia. É uma estranha realidade. E é preciso lidar com esse mundo a partir do conjunto de instrumentos que se tem à mão, entre as quais se encontram as figuras de retórica, como ferramentas que medeiam e auxiliam a tomada de ação ou sua renúncia, ao nos fazer protelar e hesitar contra as supostas obviedades do dia. Ao fazer os tripulantes buscar novas possibilidades de futuro e de mundos segundos, que desafiam a primazia de um mundo previamente dado e fechado para as "ocorrências contrárias aos fatos".

Conclusão

O objetivo principal dessa tese foi oferecer uma leitura material e metaforológica de *Against the Day* (*AtD*), de Thomas Pynchon. Uma leitura que partiu da dúvida acerca da constituição material desse romance, pensada não como um elemento secundário, mas como um dos elementos constitutivos e mediadores do sentido do romance. Ao mesmo tempo que tal esforço analítico, que se prendeu a detalhes muitas vezes ignorados ou desprezados pela crítica pynchoniana, nos serviu para expor como tais elementos materiais compunham o romance, também nos propiciou construir uma imagem específica dele, ou seja, abordar aquilo que nos pareceu um dos pontos basilares da maneira como *AtD* se afirmava um romance: a dupla metafórica da luz e da escuridão. Esse caminho nos permitiu expor e reconstruir o modo de existência material da primeira edição de *AtD*. De modo consciente ou não, foi sobre esse conjunto de capas, fontes tipográficas, imagens, disposições gráficas, cores, orelhas e tons de opacidades, descrito e analisado por nós, que a crítica primeiro se debruçou e teceu considerações. Por isso, o passo seguinte da tese, seu segundo capítulo, lidou com o que nos pareceu os principais pontos de interpretação tanto de *AtD* quanto dos romances de Pynchon em geral. Os três textos reconstruídos são extremamente diferentes entre si e, por isso, à primeira vista, talvez pareça despropositada sua contiguidade. No entanto, precisamente essa diferença foi importante para a formulação do modo como propúnhamos ler *AtD*: embora se distinguissem pela metodologia e pelos objetivos, todos apresentavam o mesmo problema de leitura, denominada por nós de sobreposição teórica, que seria uma forma de ler um texto ficcional a partir de termos e problemas que, não necessariamente, foram suscitados por ele, mas por outras discussões, das quais muitas vezes ele participa à sua maneira. Tal atitude analítica intenta ultrapassar os limites estabelecidos do romance, mas sem nem mesmo apresentar quais seriam esses limites, quais os termos utilizados, os problemas levantados, enfim, o variado jogo do discurso romanesco. É como se o romance cumprisse ali apenas a função de apoio para discorrer acerca de quaisquer outros temas e teorias. Ou seja, notamos que, na formulação de hipóteses, falta uma utilização mais abrangente dos instrumentos analíticos da narratologia e da retórica, a permitir ao crítico ler e expor de maneira profunda e atenta aquilo que está sendo desenvolvido no romance, de modo a não tornar este mero ponto de partida.

Por isso, quisemos apresentar no terceiro capítulo a perspectiva narratológica e retórica que reivindicamos e que, em certa medida, viemos utilizando ao longo dos primeiros capítulos para ler o texto da materialidade da primeira edição de *AtD* e o texto da crítica pynchoniana. Aqui, apresentamos uma das linhas narrativas do romance, a dos tripulantes do aeróstato *Inconvenience*, e analisamos pormenorizadamente como a metáfora da luz e da escuridão era trabalhada a partir de três trechos paradigmáticos, buscando, quando possível e pertinente, relacioná-los com eventos anteriores e posteriores. A análise metaforológica nos permitiu expor relações entre o campo da expressão (figuras de retórica) com o da ação no mundo (pragmática — e também histórica, embora não tenhamos nos aprofundado nesse ponto), de modo que uma das conclusões a que pudemos chegar é que há uma transformação na metáfora da luz como garantidora de que o fenômeno é o que ele é, ou seja, a luz como desveladora da verdade. De igual modo, a metáfora da escuridão também passou por uma transformação, na qual perde seu sentido de obnubilação dos sentidos e reino da ignorância em relação ao domínio da luz da razão. Especificamente, a luz do Sol. Ela perde sua prevalência, sua força, e torna-se incapaz de assegurar acesso claro e distinto à verdade e às coisas para o sujeito, no caso dos trechos trabalhados a tripulação do *Inconvenience* e, particularmente, Miles Blundell. Essa transformação da metáfora da luz, de prevalente e poderosa para insuficiente e vizinha da noite, tem consequências estilísticas (no modo idiossincrático como a metáfora é trabalhada e constrói um mundo) e pragmáticas (como os tripulantes agem e compreendem esse mundo supostamente único e objetivo).

Embora tenhamos tratado questões estilísticas e pragmáticas de maneira mais ou menos indissociáveis, sendo essa uma das principais ideias que colhemos de Blumenberg em 2.3, talvez seja profícuo explicitar aqui o que nossa análise pôde proporcionar. No início do romance, vemos os tripulantes do aeróstato *Inconvenience* levantando voo de manhã em direção à Exposição Mundial em Chicago, um tanto animados com as maravilhas da ciência que encontrarão por lá e que veem em panfletos. Nestes, há uma série de qualificadores que remetem a um ambiente solar, claro, onde a vista devassaria e apreenderia fenômenos de maneira inequívoca, como "*alabaster temples*" e "*sparkling lagoons*" (PYNCHON, 2006, p. 3). Tal ambiente solar é reforçado por uma questão estilística que se prolonga de modos variados no romance: não somos informados do ano em que se passa a narrativa. Apenas o sintagma "*World's*

Columbian Exposition" serve de farol de referência histórica para o leitor. É como se essa feira, para onde tudo parece convergir no início do romance, fosse uma espécie de Sol para o leitor e as personagens.

Como contrapartida desse capítulo luminoso, no seguinte, o pouso do aeróstato prova-se tribulado, quase fatal, e a ida de Miles Blundell e Lindsay Noseworth, no terceiro capítulo, apresentou uma Exposição repleta de luz elétrica e de espaços relegados à escuridão, onde há atrações mais sinistras. Portanto, existe ainda uma separação entre aquilo que é oficial e iluminado e o que é clandestino e sombrio. De um lado, o domínio dos cientistas expondo o progresso de uma ciência que afeta de modo abrangente o mundo; de outro, um espaço onde seres humanos relegados às sombras expõem espetáculos escusos e traiçoeiros. Ou seja, existe aqui ainda a divisão entre luz e conhecimento oficial, de um lado, e escuridão e repressão (de um certo tipo de conhecimento, poderíamos dizer), de outro. Como vimos em 3.2, tal esquema será subvertido ao longo do romance. Na linha narrativa dos tripulantes do *Inconvenience*, tal subversão foi expressa pelo destronamento do poder da luz como metáfora do conhecimento claro e distinto, iniciado pelo projeto do espírito de Miles Blundell, e culminado no "Evento" de Tunguska. Nele, um clarão de luz rasgou os céus e revelou à tripulação o que nenhuma luz comum pôde até então desvelar ("*unveiled*"), Shambhala, a cidade lendária e sagrada, grande objetivo das missões impostas pela diretoria dos *Chums of Chance*, para a qual eles viraram as costas e foram ver os estragos causados pelo "Evento". Aqui, já entramos no campo da consequência pragmática, pois, assim como a luz e a escuridão não ofereceram respaldo suficiente para Miles Blundell realizar seu projeto de espírito, também a luz do "Evento" não foi garantia de que os tripulantes obedeceriam às ordens superiores, à hierarquia, à ideia que lhes incutiram de que eles são membros de um mundo diferente, aéreo. Tal luz mostrou o inverso, rasgou a barreira que os separavam do mundo terreno. Apenas uma luz exterior, não mais a do Sol, foi capaz de revelar Shambhala.

Com isso, a terceira passagem que analisamos retoma o início do romance, quando os amigos visitam a "Exposição" e veem um espaço eletricamente iluminado. Dessa vez, no entanto, a eletricidade está espalhada por toda região dos EUA. Ela é vista como infecção e infestação, criada pela ação humana para expulsar a noite das cidades de modo bélico e violento. É, de novo, um outro tipo de luz a fazer aquilo que, segundo certa tradição, deveria ser propiciado pelo Sol: a conquista da noite. Essa luz

invadiu e se assentou em todo o espaço relegado à sombra e seu tempo. O que antes, quando os tripulantes se entendiam como habitantes do ar, era visto com maravilhamento torna-se agora um problema para os tripulantes. A mudança que a luz destruidora do "Evento" trouxe em suas vidas, qual seja, a descoberta e aceitação de sua condição de habitantes da Terra, de seres humanos que fazem parte do mesmo ambiente que os outros, propicia uma mudança correlata na maneira como se conduzem e agem nesse mundo. E isso não obstante tenham atravessado a sombra do mundo, "Antícton", a "Contra-Terra", avançado quatro anos no tempo, quando a Primeira Guerra Mundial já era finda, e reconhecido que não poderiam ter certeza nenhuma de que estavam na mesma Terra de antes. Mesmo com essa incerteza, eles ainda se entendem suficientemente como parte desse mundo repleto de problemas para olhá-lo como algo que também afeta suas vidas, causa uma nova apreensão e os instiga a buscar uma maneira de agir. De modo correlato, a expressão da metáfora da luz e da sombra aqui é diferente de quando eles navegaram os ares até Chicago no início do romance: enquanto eles se viam como habitantes de um mundo à parte, a luz elétrica não se diferenciava muito da luz solar, ela simplesmente tinha a função de iluminar e, assim, criava suas sombras, onde se apresentavam seres humanos preteridos por essa luz. Agora, no entanto, a metáfora é completamente outra: a luz elétrica é vista como um problema, como algo capaz de agir contra alguma outra coisa, no caso a noite e seu tempo: "*as if advanced parties of the working-day were progressively invading and settling the unarmed hinterlands of night*" (PYNCHON, 2006, p. 1032). Aqui, a metáfora da luz elétrica já guarda poucos resquícios com o Sol, que ao longo do romance tem sua autoridade questionada e seu poder enfraquecido a ponto de se igualar à noite, como vimos em nossa análise em 3.2, em sua incapacidade de revelar a (verdadeira) forma dos fenômenos para o sujeito.

Acreditamos que essa leitura dos três trechos empreendida por nós explicita aspectos que auxiliam a construção e articulação das possibilidades de *AtD* afirmar-se um romance, tal como: o desenrolar de um longo percurso metafórico aliado ao amadurecimento dos tripulantes do *Inconvenience*; a crescente e inacabável problematização e complexificação dos modos possíveis de apreensão dos fenômenos do mundo de modo a criar algum sentido (ou seja, um possível mundo segundo, uma "Contra-Terra", "Shambhala" etc.); de que tipo de auxílio os tripulantes dispõem ou não para tal fim. Entretanto, é válido relembrar que se trata de apenas uma das dezenas de

linhas narrativas de *AtD*, muito embora elas não contradigam o que constatamos em nossa análise; pelo contrário, é próprio da forma de *AtD* a contínua complexificação de suas questões a partir de diversos ângulos. Novas personagens trariam novas histórias, desenvolvimentos e caminhos diferentes da metáfora da luz e da escuridão, que dialogariam com outros percursos de modo variado. Trouxemos aqui três trechos que julgamos mais relevantes e profícuos para a presente análise metaforológica e que desse conta de oferecer ao leitor uma imagem mais ou menos estável de um processo presente ao longo do romance de modo extremamente complexo e difuso. A própria linha dos tripulantes do *Inconvenience* apresenta nuances nesse percurso de crescimento e descoberta de mundos que traçamos aqui e que não pudemos explorar mais a fundo. De modo que poderíamos dizer que o objetivo principal da nossa análise foi assentar o alicerce de pesquisas futuras, que empreendam uma análise mais pormenorizada da metaforologia da luz e da escuridão em *AtD* e, com isso, auxilie também a crítica pynchoniana na pesquisa metaforológica de outros romances de Pynchon.

Afinal, pudemos constatar que a análise empreendida em 3.2 não se restringiu às metáforas nem ao romance, mas ultrapassou seu campo e nos lançou para questões que não pudemos desenvolver, mas que foram articuladas nos capítulos anteriores. Talvez uma das maiores carências da presente tese resida na falta de uma reflexão mais detida sobre a relação tensa entre metaforologia e história. Como vimos na análise da capa da primeira edição de *AtD* em 1.3, tal ligação já estava encenada de modo patente ali. Quanto mais opaca a fonte, mais próxima historicamente do tempo e espaço de lançamento do romance, i.e., Nova York, 2006. Quanto mais transparente, mais afastada no tempo, mais difícil de ler, notar detalhes. E tal configuração gráfica incidia inevitavelmente sobre o texto verbal e imagético da capa: título, autor e gênero, e as folhas branca e envelhecida. A cada uma dessas instâncias poderia ser dedicada uma análise mais demorada, que comparasse as primeiras edições dos romances de Pynchon entre si. Isto também levaria a perceber como a função-autor foi desenvolvida nelas, com ou sem participação de Pynchon (o que exigiria um novo trabalho de arquivo e de leitura das cartas de Pynchon, assim como entrevistas com os responsáveis pelo desenho gráfico). Isto desembocaria num trabalho acerca da maneira como os romances de Pynchon, ao longo do tempo, afirmaram suas possibilidades, como se inseriram e intervieram na tradição romanesca tanto num contexto global quanto no anglófono.[91]

[91] Ainda hoje, as duas antologias mais completas de textos sobre a história da teoria do romance são de McKeon (2000) e Hale (2006).

Toda essa reflexão acarretaria, portanto, numa leitura nova da história da crítica pynchoniana, uma que levasse em conta tanto os grandes movimentos, delineados por Berressem (2012, 2019) e dos quais partimos, quanto as leituras disruptivas, que leem Pynchon à revelia de ideias preconcebidas ou já estabelecidas por alguma tradição, como é o caso de Sascha Pöhlmann e seu protesto de que *AtD* se encaixa com facilidade no pós-modernismo:

> […] the postmodernism of Pynchon's texts should not be regarded as a natural given, and it should especially not be assumed when a new novel is published; instead of making the novel fit the *oeuvre*, one does well to read the *oeuvre* anew and see how it is changed by the addition. […] *Against the Day* presents an opportunity and a necessity to question this unity of Pynchon's *œuvre*, to re-evaluate his earlier texts and to reconsider even basic assumptions about them, and to keep them open towards such reinterpretation without necessarily rejecting accepted ideas; this seems a much more useful approach to the novel than to label it "postmodern" by interpolation. It is obvious how the latter approach would limit the potential of readings of *Against the Day*, and the refusal to assume such limits may well point out how they have constricted readings of Pynchon's earlier novels as well.
> (PÖHLMANN, 2010, p. 10)

Sabemos que Brian McHale, teórico do pós-modernismo e ávido defensor do pertencimento de Pynchon a essa linha, rebateu o texto de Pöhlmann de modo contundente em 2019, afirmando que "pós-modernismo" é uma categoria histórica inseparável do momento de escrita de Pynchon, que, por sua vez, contribuiu de maneira fundamental para o estabelecimento do próprio "pós-modernismo":

> Recently, millennial-generation [*sic*!][92] critics have begun to advocate that Pynchon be disentangled from the historical nexus of postmodernism. "We may have to stop calling Thomas Pynchon a postmodern writer," says Sascha Pöhlmann (twice, for emphasis). Critics like Pöhlmann argue that newer, fresher topics of critical interest – such as sexuality and gender, ecology and the world of objects, spirituality, and ethics (all reflected in other entries in this volume) – ought to take precedence over the somewhat threadbare theme of Pynchon's relation to the postmodern. While they have a point, it is also important to retain a sense of the historicity of Pynchon's novels: They really do belong to the era of postmodernism, and in fact helped to define that era

[92] Brian McHale nasceu na década de 1950; é, portanto, compreensível que fique aborrecido por um jovem pesquisador, nascido na década de 1970, não estar cem porcento satisfeito com suas ideias sobre Pynchon. Mas "*millennial-generation*" talvez beire uma tentativa de ofensa. O que, se tratando de Thomas Pynchon, que nunca deixou de escrever boas brigas e afrontas criativas em seus livros, estaria tudo bem, não fosse a imperdoável falta de precisão: a geração *millennial* faz referência aos nascidos nas duas últimas décadas do século XX. Com isso, McHale infelizmente apenas reforça o motivo de o termo "*boomer*" ter se tornado gíria com sentido depreciativo.
E talvez por isso que a reconstrução de McHale seja não só injusta, como imprecisa. Basta-nos reler o trecho de Pöhlmann citado acima: "*keep them* [*Pynchon's texts*] *open towards such reinterpretation without necessarily rejecting accepted ideas*". Portanto, trata-se de questionar radicalmente a noção de pós-modernismo (e, para usar o termo de Berresem, outras "*centripetal conceptual figures*"! Como entropia, enciclopedismo, paranoia etc.) sem, necessariamente, rejeitá-la por completo. Essa atitude, curiosamente, é típica do pós-modernismo de Linda Hutcheon: não a lógica "ou/ou" [*either/or*], mas "ambos/e" [*both/and*] (HUTCHEON, 1988, pp. 46, 49, 50). Não rejeitar binariamente, mas agregar dialógica e tensamente, sem síntese resolutiva.

> and its poetics. If there had been no novels like *Gravity's Rainbow*, perhaps there would have been no pressing need to develop a model of literary postmodernism at all: "Postmodern" might have remained the name of an architectural style, or a style of dance. Likewise, if there had been no sense of postmodernism as an historical moment and a shared set of practices, it would have been much harder to "place" Pynchon. Pynchon and postmodernism were literally *made for each other,* for better or worse.
> (MCHALE, 2019, pp. 289-90)

Esse tipo de confronto de ideias é exatamente o que falta numa nova historicização da crítica pynchoniana. Sua necessidade, como falamos acima, provém do fato de que toda essa discussão diz respeito a questões suscitadas pelos próprios romances de Pynchon. São problemas que pertencem à arquitetônica de seus romances, às formas de afirmar suas possibilidades, de criar mundos segundos. Para retomar a metáfora de Le Guin que exploramos em 1.5, podemos dizer que seus romances são verdadeiros cestos de questões de pessoas (*folks* como diz Pynchon; *people* como diz Le Guin), e não de heróis; elas guardam dentro de si problemas tão diversos que talvez clamem por uma crítica capaz de manter essas tensões, que saiba reconstruí-las com cuidado e não tema aporias, e capaz de repensar o romance sob outros paradigmas que não os do herói e da guerra. Foi o que tentamos fazer aqui.

Esperamos que a presente tese, com todas as limitações acima descritas, possa ainda assim oferecer um campo fértil para o desenvolvimento das questões aqui apresentadas e novas interpretações sobre os romances de Thomas Pynchon.

Bibliografia

AMANCIO, T. de O. **A dificuldade pynchoniana**: da paranoia à entropia. 108pp. Dissertação (mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2017.

ANDERSEN, T. R. "Distorted Transmissions: Towards a Material Reading of Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*". In: **Orbis Litterarum**, 68.2, 2013. pp. 110-42.

_____. "*Cherchez la Femme*: The Coercive Paratexts of Thomas Pynchon's *V.*", in: SIMONETTI, P.; ROSSI, U. (eds.) **Dream Tonight of Peacock Tails**: Essays on the Fiftieth Anniversary of Thomas Pynchon's *V.* Cambridge: Cambridge Scholars, 2015. pp. 31-51.

_____. "Mapping the World: Thomas Pynchon's Global Novels". In: **Orbit**: A Journal of American Literature, v. 4(1): 1, 2016. pp. 1-40.

_____. "Material Readings". In: DALSGAARD, I. H. (ed.) **Thomas Pynchon in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. pp. 315-22.

BAINES, P. **Penguin by design**: a cover story 1935-2005. London: Penguin Books, 2005.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I**: A estilística. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **Teoria do romance III**: O romance como gênero literário. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAL, M. **Narratology**: Introduction to the theory of narrative. Trans.: Christine Van Boheemen. 4th Edition. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BEAN, M. S. **A History and Profile of The Viking Press**. 70pp. Dissertação (Mestrado) — University of North Carolina, School of Library Science, 1969.

BENTON, G. **Unruly Narratives: The Anarchist Dimension in the Novels of Thomas Pynchon**. LAP Lambert Academic Publishing, 2012.

BERRESSEM, H. "How to read Pynchon". In: DALSGAARD. I. H.; HERMAN, L.; MCHALE, B. (orgs.) **The Cambridge Companion to Thomas Pynchon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. pp. 168-77.

_____. "Critical Literature Review". In: DALSGAARD. I. H. (ed.) **Thomas Pynchon in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. pp. 354-60.

BERGER JR., H. **Figures of a Changing World**: Metaphor and the Emergence of Modern Culture. New York: Fordham University Press, 2015.

BLUMENBERG, H. "Paradigmen zu einer Metaphorologie". In: ROTHACKER, E. **Archiv fur Begriffsgeschichte**, vol. 6, 1960. pp. 7-142.

_____. “Beobachtungen an Metaphern”. In: ROTHACKER, E. **Archiv fur Begriffsgeschichte**, vol. 15, 1971. pp. 162-214.

_____. **Naufrágio com espectador**: Paradigma de uma metáfora da existência. Trad.: Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990.

_____. “Wirklichkeitsbegriff und die Möglichkeit des Romans”. In: JAUSS, H. R. (org.). **Nachahmung und Illusion**: Kolloquim Gießen Juni 1963; Vorlagen und Verhandlungen. 3ª ed. München: Fink, 1991. pp. 9-27.

_____. **Ästhetische und metaphorologische Schriften**. Seleção e posfácio de Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

_____. **Paradigms for a metaphorology**. Trad.: Robert Savage. New York: Cornell University Press, 2010. [Recurso digital. ISBN: 9780801476952]

_____. **History, metaphors, fable**: a Hans Blumenberg reader. Trans., orgs.: Hannes Bajohr, Florian Fuchs, Joe Paul Kroll. New York: Cornell University Press, 2020. [Recurso digital. ISBN: 9781501747991]

BOYLE, C. “The great divide”. **The New York Times**, 1997. Disponível em: https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/ 970518.18boylet.html

BUELL, L. **The Dream of the Great American Novel**. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

CHARTIER, R. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. Trad.: Luzmara Curcino, Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

_____. **A mão do autor e a mente do editor**. Trad.: George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COLLADO-RODRÍGUEZ, F. “From Science to Terrorism: The Transgressing Function of Energy in Pynchon’s *Against the Day*”. In: PÖHLMANN, S. (ed.) **Against the Grain**: Reading Pynchon’s Counternarratives. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., 2010. pp. 323-47.

COWART, D. **Thomas Pynchon & the dark passages of history**. Georgia: University of Georgia Press, 2011.

CROWNSHAW, R. “Reconsidering Postmemory: Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W.G. Sebald's ‘Austerlitz’”. In: **Mosaic**: An Interdisciplinary Critical Journal. Vol. 37, no. 4, 2004. pp. 215-36.

CURTIUS, E. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Trad.: Teodoro Cabral. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

DALSGAARD. I. H. (org.) **Thomas Pynchon in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

DALSGAARD. I. H.; HERMAN, L.; MCHALE, B. (orgs.) **The Cambridge Companion to Thomas Pynchon**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

DESCARTES, R. **Discurso do método & Ensaios**. Organizador por Pablo Rubén Mariconda. Trad.: César Augusto Battisti, Érico Andrade, Guilherme Rodrigues Neto, Marisa Carneiro de Oliveira Franco Donatelli, Pablo Rubén Mariconda, Paulo Tadeu da

Silva. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018. [Recurso digital. ISBN: 9788595463011]

DONOGHUE, W. **Mannerist Fiction**: Pathologies of Space from Rabelais to Pynchon. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

DREYFUS, J. "The Baskerville Punches 1750-1950". In: **The Library**. Vol. s5-V, Issue 1. 1950. pp. 26-48.

DUMOULIÉ, C. M. "Tudo o que é excessivo é insignificante". In: **Revista Tempo Brasileiro**: os significados do excesso. n. 169, abr.-jun. 2007. pp. 11-30.

DURÃO, F. A. "Do texto à obra". In: **Alea**. Vol. 13, nº 1. Jan-Jun, 2011. pp. 67-81.

ECO, U. **A vertigem das listas**. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIOT, T. S. "Four Quartets". In: **Collected Poems 1909-1962**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. pp. 174-209.

ESPOSITO, E. "*Observing Interpretation: A Sociological View of Hermeneutics*", in: **MLN**, vol. 111, nº 3, 1996, pp. 593-616

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2019.

FLIETHMANN, A. "Blumen Berg: *Topoi* in Blumenberg's philosophy". In: **Thesis Eleven**. 104 (1). 2011. pp. 59-71.

FOUCAULT, M. "O que é um autor?" in: **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos e Escritos, vol. 3. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 264-88.

FREER, J. "Politics and Counterculture". In: DALSGAARD. I. H. (ed.) **Thomas Pynchon in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. pp. 172-9.

FRYE, N. **The Great Code**: The Bible and Literature. Mariner Books, 2002.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Trad.: Álvaro Faleiros. Coleção Artes do Livro vol. 7. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOURLEY, J. "Terror and Anarchy". In: DALSGAARD. I. H. (ed.) **Thomas Pynchon in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. pp. 217-24.

GUEDES, L. A. **Biblio&Gráficos**: o livro de artista de larga escala no contexto editorial brasileiro. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2018.

HALE, D. J. (org.) **The Novel**: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

HANDOVER, P. M. "Grotesque Letters: a history of unseriffed type faces from 1816 to the presente day". s.p. 1958. [Disponível em: https://f.v1.n0.cdn.getcloudapp.com/items /0d3L3i22472D1k0a2G0L/Grotesque.pdf]

HARDACK, R. "Consciousness without borders: narratology in "Against the Day" and the works of Thomas Pynchon". In: **Criticism**, v. 52, No. 1, 2010. pp. 91-128.

HAVERKAMP, A. "The Scandal of Metaphorology". In: **Telos**. Trans.: Barbara Natalie Nagel, Daniel Hoffman-Schwartz. Nº 158 (Spring). 2012. pp. 37-58.

HAYLES, K. N. **Writing machines**. Cambridge and London: The MIT Press, 2002.

HERMAN, L.; EWIJK, P. van. “Gravity’s Encyclopedia Revisited: The Illusion of a Totalizing System in Gravity’s Rainbow.” In: **English Studies**, 90.2, 2009. pp. 167-79.

HINDS, E. J. W. (org.) **The multiple worlds of Pynchon’s *Mason & Dixon***: eighteenth-century contexts, postmodern observations. Rochester: Camden House, 2005.

HITE, M. **Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon**. Columbus: Ohio State University Press, 1983.

HUTCHEON, L. **A Poetics of Postmodernism**: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988

ICKSTADT, H. “Setting Sail Against the Day: The Narrative World of Thomas Pynchon”. In: PÖHLMANN, S. (ed.) **Against the Grain**: Reading Pynchon’s Counternarratives. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., 2010. pp. 35-47.

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

KAKUTANI, M. “Pynchon hits the road with *Mason and Dixon*”. **The New York Times**, 1997. Disponível em: https://www.nytimes.com/1997/04/29/books/pynchon-hits-the-road-with-mason-and-dixon.html

KHARPERTIAN, T. **A Hand to Turn the Time**: The Menippean Satires of Thomas Pynchon. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

KIRN, W. “Z.: Pynchon's tiresome mindgames”. **Slate**, 1997. Disponível em: https://slate.com/culture/1997/05/z.html

KOHN, R. E. “Pynchon's Transition from Ethos-based Postmodernism to Late-Postmodern Stylistics”. In: **Style**, v. 43, n. 2, 2009. pp. 194-214.

LECLAIR, T. **The Art of Excess**: Mastery in Contemporary American Fiction. Urbana, Chicago: The University of Illinois Press, 1989.

LE GUIN, U. K. **The Carrier Bag Theory of Fiction**. Introduction by Donna Haraway. London: Ignota, 2019.

LEISE, C. “East Coast”. In: DALSGAARD. I. H. (ed.) **Thomas Pynchon in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. pp. 31-8.

LEWIS, J. **Life and times of Allen Lane**. London: Penguin Books, 2006. [Recurso digital. ISBN: 9780141936659]

MALPAS, S.; TAYLOR, A. **Thomas Pynchon**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

MATTESICH, S. **Lines of Flight**: Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon. Durham: Duke University Press, 2002.

MCHALE, B. **Postmodernist Fiction**. London: Routledge, 1996.

_____. “Genre as History: Pynchon’s Genre-Poaching”. In: LEISE, C.; SEVERS, J. **Pynchon’s Against the Day**: a corrupted pilgrim’s guide. Neward: University of Delaware Press, 2011. pp. 15-28.

_____. “Postmodernism”. In: DALSGAARD. I. H. (org.) **Thomas Pynchon in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. pp. 289-97.

MCHOUL, A.; WILLS, D. **Writing Pynchon**: Strategies in Fictional Analysis. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

MCKENZIE, D. F. **Bibliography and the sociology of texts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MCKEON, M. (org.) **Theory of the Novel**: A Historical Approach. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000.

MENDELSON, E. “Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon”. In: **Modern Language Notes**, v. 91, 1976. pp. 1267-75.

MIRANDA, J. A. B. “Apresentação de Hans Blumenberg”. In: BLUMENBERG, H. **Naufrágio com espectador**: Paradigma de uma metáfora da existência. Trad.: Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1990. pp. 7-15.

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

NIETZSCHE, F. W. **Also sprach Zarathustra**. Kritische Studienausgabe, vol. IV. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1999.

NOORDA, R.; MARSDEN, S. “Twenty-First Century Book Studies: The State of the Discipline”. In: **Book History**, v. 22, 2019. pp. 370-97.

PACHECO, F. M. “A vereda polimática até Thomas Pynchon”. In: SILVA, D. R.; PIVETTA, R.; BITTENCOURT, R. L. (orgs.). **Literatura**: modos de resistir. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2021, v. 1, pp. 661-73.

PAWLEY, C. “Seeking ‘Significance’: Actual Readers, Specific Reading Communities”. In: **Book History**, vol. 5, 2002. pp. 143-60.

PÖHLMANN, S. “Introduction: The Complex Text”. In: PÖHLMANN, S. **Against the Grain**: Reading Pynchon’s Counternarratives. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., 2010a. pp. 9-34.

_____. **Pynchon’s Postnational Imagination**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010b.

POWERS, R. **The Echo Maker**. New York: Picador, 2007.

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

PUCKETT, K. **Narrative Theory**: A critical introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

PYNCHON, T. **V.**. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1963.

_____. **The Crying of Lot 49**. Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1966.

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

_____. **Vineland**. Boston: Little, Brown, 1990.

_____. **Mason & Dixon**. New York: Henry Holt and Company,

_____. **Against the Day**. New York: Viking Penguin, 2006.

_____. **Against the Day**. New York: The Penguin Press, 2007a.

_____. **Against the Day**. London: Vintage, 2007b.

_____. **Inherent Vice**. New York: The Penguin Press, 2009.

_____. **Bleeding Edge**. New York: The Penguin Press, 2013.

RABELAIS, F. **Gargântua e Pantagruel**. Trad.: David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

SÁ REGO, E. J. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SEED, D. **The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon**. Iowa City: University of Iowa Press, 1988.

SERRES, M. **Hermes**: literature, science, philoshopy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

SMITH, E. L. **Thomas Pynchon and the postmodern mythology of the underworld**. New York: Peter Lang Publishing, 2012.

TAVARES, E. F. **"As portas da percepção"**: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake. 308pp. Tese (doutorado) — Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, 2012.

VASILIU, O. "First electric illuminated city in Europe celebrates 130 years". **Business Review**, 2014. Disponível em: https://business-review.eu/featured/first-electric-illuminated-city-in-eur ope-celebrates-130-years-73251

WEISENBURGER, S. C. **A *Gravity's Rainbow* Companion**: Sources and Contexts for Pynchon's Novel. 2nd edition. Athens: University of Georgia Press, 2006.

WILSON, M. G. "Sheets of Past: Reading the Image in W. G. Sebald's *Austerlitz*". In: **Contemporary Literature**. Vol. 54, no. 1, 2013. pp. 49-76.

WOOD, J. "All Rainbow, No Gravity". **The New Republic**, 2007. Disponível em: https://newrepublic.com/article/63049/all-rainbow-no-gravity

YOUNG, J. K. "Pynchon in Popular Magazines". In: **Critique**: Studies in Contemporary Fiction. Vol. 44.4, 2003. pp. 389-404.