

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**“A Elipse da Incerteza”:
do sentido do (ba)bélico em
Gravity’s Rainbow,
de Thomas Pynchon**

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana)

Nuno Ricardo F. Ferreira

Porto, 2009

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**“A Elipse da Incerteza”:
do sentido do (ba)bélico em
Gravity’s Rainbow,
de Thomas Pynchon**

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana)

Nuno Ricardo F. Ferreira

Orientador:

Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo

Porto, 2009

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Carlos Azevedo, por, ainda na licenciatura, me ter dado a conhecer Thomas Pynchon, autor fundamental da minha *invenção*; pela confiança que sempre demonstrou no meu potencial; e por me ter dado a liberdade que, nestes últimos anos, o Tempo me ceifou.

À Ana, pelo fundamental e intimamente inefável.

Índice

Introdução.....	2
I – Da erosão interna das ordens elitistas: “a única verdade é aprender a libertar-nos da paixão insana pela verdade.”	17
II – Da íntegra desintegração de Tyrone Slothrop e da Zona como “cidade contínua”: os ilimitados microcosmos de <i>Gravity’s Rainbow</i>	40
Conclusão.....	65
Bibliografia.....	72

À Ana.

Introdução

Conheci o que ignoram os gregos: a incerteza.

Jorge Luis Borges, "A lotaria em Babilônia", *Ficções*

Oedipa wondered whether, at the end of this (if it were supposed to end), she too might not be left with only compiled memories of clues, announcements, intimations, but never the central truth itself, which must somehow each time be too bright for her memory to hold; which must always blaze out, destroying its own message irreversibly, leaving an overexposed blank when the ordinary world came back.

Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*

A sensação mais íntegra que o leitor de *Gravity's Rainbow* tem da obra é a sua forma elipsoidal. Não há qualquer incoerência envolvida neste juízo: *Gravity's Rainbow* é uma obra coesa porque verosimilmente se explana desintegrada. Aspirando ao entendimento lógico da *disposição* suprema da obra, não posso seguir o sócio-código pós-modernista, não fazendo escolhas ou não hierarquizando os passos que me parecem mais evidentes para a minha proposição: uma *reação* natural. Thomas Pynchon chamar-lhe-á porventura um "reflexo Puritano de procurar outras ordens atrás do visível, também conhecido como paranóia",¹ mas a verdade é que *Gravity's Rainbow*, como qualquer obra literária, funciona como *estímulo*, no sentido pavloviano do termo.

¹ Cf. *Gravity's Rainbow*, p. 188 (Vide também *The Crying of Lot 49*, p. 107: "Remember that Puritans were utterly devoted, like literary critics, to the Word."). Doravante, sempre que citar de *Gravity's Rainbow*, farei apenas referência ao número da página a que corresponder a respectiva citação. Este procedimento ocorrerá somente com esta obra, Pynchon, Thomas (2000) [1973]. *Gravity's Rainbow*. London: Vintage.

Reagindo então a Pynchon e a *Gravity's Rainbow*, inevitável reflexo da nossa condição, vou de imediato a *um dos âmagos* da obra, por mais contraditória que a expressão possa parecer ou por mais slothropiano que este comportamento seja (“Those like Slothrop, with the greatest interest in discovering the truth, were thrown back on dreams, psychic flashes, omens, cryptographies, drug-epistemologies, all dancing on a ground of terror, contradiction, absurdity.” (Pynchon, 1973: 582)); de certa forma, somos atirados para *Gravity's Rainbow*, cujo narrador, contudo, nos consciencializa da fatalidade da procura: “across the snow’s footprints and tire tracks finally to the path you must create by yourself, alone in the dark. Whether you want it or not (...).... Paradoxical phase, when weak stimuli get strong responses....” (136). Enquanto leitores, quer queiramos quer não, todos os *estímulos* resultam em *respostas* – somos sempre *condicionados*. Vejamos então um dos passos centrais de *Gravity's Rainbow* – pelo menos, é a partir dele que parte deste trabalho adquire o seu nome:

The airburst, if it happens, will be in visual range. Abstractions, math, models are fine, but when you’re down to it and everybody’s hollering for a fix, this is what you do: you go and sit exactly on the target with indifferent shallow trenches for shelter, and you watch it in the silent firebloom of its last few seconds, and see what you will see. Chances are astronomically against a perfect hit, of course, that is why one is safest at the center of the target area. Rockets are supposed to be like artillery shells, they disperse about the aiming point in a giant ellipse—the Ellipse of Uncertainty. But Pökler, though trusting as much as any scientist in uncertainty, is not feeling too secure here. It is after all is own personal ass whose quivering sphincter is centered right on Ground Zero. (425)

Como se verá adiante, não é possível explicar o *falhanço* do “Rocket”,² máquina absoluta da razão humana. Pökler, um dos cientistas mais proeminentes de

² Usarei neste trabalho a designação “Rocket”, e não “míssil” ou “bomba”, que me surgem à escolha. Prefiro não traduzir o termo, pois ambas as opções me parecem escassas e reduzem a força da palavra. Há outras razões, que vão para lá do facto de “míssil” e “bomba” terem equivalentes óbvios na língua inglesa: o “Rocket” é o símbolo central de *Gravity's Rainbow*, funcionando quase como uma personagem, sendo procurado por verdadeiras personagens (Slothrop, Enzian, Tchitcherine); e Tyrone Slothrop, a personagem principal de *GR*, cuja relação

Gravity's Rainbow, sabe que o “Rocket” não cairá no sítio exacto para o qual foi apontado, por isso coloca-se nesse mesmo ponto. Contudo, Pökler duvida do comportamento do “Rocket” e, logo, da lógica. Concomitantemente, Pökler duvida da sua certeza, que assim deixa de sê-lo.

Talvez a expressão mais perturbadora deste passo seja “of course”: “Chances are astronomically against a perfect hit, of course”. Não seria óbvio que um supremo mecanismo tecnológico resultante dos avanços científicos fosse exacto? Todavia, os “rockets” dispersam-se próximos do alvo – do seu centro prometido – numa “Eclipse da Incerteza”, genial metáfora deste tempo. Símbolo máximo da criação científico-tecnológica (e de *Gravity's Rainbow*), o “Rocket” exprime não só a guerra, mas também o tempo de indefinição e de incompreensão que inevitavelmente lhe está associada. A incerteza instala-se como o núcleo da existência e a nossa aflição agudiza-se com a sua dispersão latente.

A Pökler nada aconteceu, como previsto.³ Mais tarde, no diálogo com Weissmann/Blicero, o seu superior, parecemos antever na interrogação retórica deste o lugar que todos ocupamos no mundo: “We all move in an Ellipse of Uncertainty, don't we?” (427). Weissmann, o deus humano de *Gravity's Rainbow*, discute sobre a aleatoriedade do “Rocket”, que apanhou o Dr. Thiel: “A shame he got caught in the raid.” (Ibidem) Assim, é epistemologicamente impossível adivinhar o “Rocket”, pois ele *esquiva-se* ao centro, sendo igualmente ontologicamente impossível prevê-lo, pois nenhum lugar no mundo se torna impenetrável a esta *morte à distância*, como diz Enzian: “Before the Rocket we went on believing, because we wanted to. But the Rocket can penetrate, from the sky, at any given point. Nowhere is safe.” (728)

Pergunta o narrador de “A lotaria em Babilónia”, conto de Jorge Luis Borges: “Não é irrisório que o acaso dite a morte de alguém (...)?” (Borges, 1998: 56) Onnipresente e onipotente – e com desígnios de acaso na sua

com o “Rocket” é *íntima*, mascarar-se-á de “Rocketman”. Traduzir o nome do super-herói seria igualmente repreensível.

³ Cf. p. 426.

essência —, o “Rocket”, o “baby Jesus”⁴ de *Gravity’s Rainbow*, cobre o mundo inteiro com a ameaça da morte. Assim, o território mais genuíno do novo mundo que a II Grande Guerra Mundial molda é um que tem o seu símbolo como esplendor máximo. O espião russo Tchitcherine encontra esse território, a “Cidade Dactílica” da qual é impossível esconder-se (“the City Dactylic, that city of the future where every soul is known, and there is *noplace to hide*.” (566, meu itálico)):

A Rocket-cartel. A structure cutting across every agency human and paper that ever touched it. Even to Russia ... Russia bought from Krupp, didn't she, from Siemens, the IG...

Are there arrangements Stalin won't admit ... doesn't even know about? Oh, a State begins to take form in the stateless German night, a State that spans oceans and surface politics, sovereign as the International or the Church of Rome, and the Rocket is its soul. IG Raketen. (566)⁵

Esta é uma nova era na história da humanidade, um ponto zero, como o Schwarzkommando almeja e como Thomas Pynchon, nas palavras de Enzian, dá a entender. Não há mais fronteiras. A partir do momento em que este dispositivo destrutivo é inventado, todos os lugares deixam de ser seguros. Nenhum espaço é inviolável, a morte penetrará qualquer um. Neste sentido, todos os lugares são o mesmo — esbatem-se as fronteiras. A invenção do “Rocket” marca assim uma nova era na História da Humanidade. Aliás, note-se no toque irónico de Pynchon com “Before the Rocket”, como que estabelecendo uma nova cronologia da humanidade, “BR” substituindo “BC”, “Before Christ”.⁶ Como Deus, o “Rocket” surge do céu, e o seu trajecto parabólico lembra um arco-íris, símbolo da aliança entre Deus e os homens. O “Rocket”, adorado como um deus pelo Schwarzkommando, substitui-se à maior das figuras patriarcais; a sua forma e o resultado da sua explosão fazem lembrar um pénis — ou a Árvore da Vida:⁷

⁴ Cf. p. 464.

⁵ *Vide* também p. 674, o início do 67º capítulo, nomeadamente o terceiro parágrafo.

⁶ Atente-se também no uso do verbo “to believe”.

⁷ Cf. p. 753: “So although the Rocket countdown appears to be serial, it actually conceals the Tree of Life”.

In one of these streets, in the morning fog, plastered over two slippery cobblestones, is a scrap of newspaper headline, with a wirephoto of a giant white cock, dangling in the sky straight downward out of a white pubic bush. (...) The white image has the same coherence, the hey-lookit-me smugness, as the Cross does. It is not only a sudden white genital onset in the sky – it is also, perhaps, a Tree.... (693, 694)

Este é mesmo um novo tempo, como a humanidade jamais viveu. Desde o Génesis que todos os homens não estavam simultaneamente tão distantes e tão próximos.⁸ Tão distantes porque, como no episódio bíblico, os homens não se entendem (“it is just precisamente a seagoing Tower of Babel here” (388)) e vivem sem harmonia, neste caso em guerra (na verdade, a Torre de Babel simboliza não só a confusão entre os homens como também o seu despotismo, e, mais importante, ela marca o início da história dos patriarcas⁹ – da humanidade, portanto); tão próximos porque todos os lugares se dissolvem num só, como se o mundo se tornasse novamente numa imensa Pangeia. Embora se possa duvidar se se trata dum sonho de Slothrop, o episódio da orgia colectiva “das nacionalidades” no barco *Anubis* é, neste ponto, sintomático.¹⁰ Não é, pois, uma substância espiritual universal, para usar as palavras de Newton, que atrai os homens.

Com *Gravity's Rainbow*, obra cuja trama se desenrola sobretudo no estertor da II Grande Guerra Mundial, estamos numa era de redefinição do mundo e, simultaneamente, da própria humanidade e de tudo o que se lhe associa. Neste sentido, a obra central de Thomas Pynchon enquadra-se num tempo e num espaço moldado não só por uma nova consciência do mundo como também pela guerra, potente veículo de instabilidade e mudança: “The War has been reconfiguring time and space into its own image.” (257) E que imagem é essa? O narrador de *Gravity's Rainbow* responde:

⁸ Cf. *Génesis*, 11.

⁹ Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1982: 108.

¹⁰ Cf. pp. 467, 468.

The War, the Empire, will expedite such barriers between our lives. The War needs to divide this way, and to subdivide, though its propaganda will always stress unity, alliance, pulling together. The War does not appear to want a folk-consciousness, not even of the sort the Germans have engineered, *ein Volk ein Führer* – it wants a machine of many separate parts, not oneness, but a complexity.... Yet who can presume to say *what* the War wants, so vast and aloof is it...so *absentee*. Perhaps the War isn't even an awareness – not a life at all, really. There may only be some cruel, accidental resemblance to life. (130-1)

A guerra, cuja aura cobre o mundo inteiro, implica a desintegração da unidade – a incerteza. O bélico gera o babélico. Todavia, como ser intangível, ela é *ausente* (“so *absentee*”) – elíptica.

Não será necessário falar muito sobre a guerra enquanto conceito. O narrador de *Gravity's Rainbow* dá-nos a pérfida imagem de que “a verdadeira guerra é uma celebração de mercados”,¹¹ algo que não conseguiremos desmentir. Em todo o caso, a guerra é o resultado *lógico* da “cultura da morte”¹² instituída pela humanidade, a resposta inconsciente às nossas primitivas aspirações, cujo verdadeiro sentido nos evade. Apenas Freud não pareceu tão surpreendido, tendo percebido o nosso instinto de destruição. Ao nível da consciência, a guerra é o absurdo, o sentido *nenhum* da existência. Em tempo de guerra, nada faz sentido, nem os seus motivos nem as suas consequências.¹³ O seu centro é inexistente, um vácuo abismal. Tudo é ilógico, não há qualquer *refúgio*: em nenhum saber, nenhum lugar, nem mesmo em nós próprios, estilhaçados perante a admissão do outro irreconhecível que há em nós.

Gravity's Rainbow, que tem a II Grande Guerra Mundial como *background*, representa este estado: não há um centro em *Gravity's Rainbow*, não há um sentido que ordene tudo, porque *não faz sentido* que haja. Em certa medida, o significado de *Gravity's Rainbow* é entrópico, um traço da “desumanização” pós-modernista, segundo Ihab Hassan.¹⁴ Em “Entropy”, conto de Thomas Pynchon originalmente publicado em 1960, posteriormente recolhido na colectânea *Slow*

¹¹ Cf. p. 105.

¹² Cf. pp. 176, 445.

¹³ John Limon é sintomático: “Fifty million people were killed in World War II. If that is the first sentence, what could be the second?” (Limon, 1994: 128)

¹⁴ Cf. Hassan, 1996: 397.

Learner, parecemos antever nas palavras de Callisto o nexos de *Gravity's Rainbow* e até mesmo da obra pynchoniana: ““he found in entropy or the measure of disorganization for a closed system an adequate metaphor to apply to certain phenomena in his own world.”” (Pynchon, 1984: 88) Porque epistemologicamente angustiante, *Gravity's Rainbow* é uma obra completamente verosímil. Ainda assim, o que mais sobressai em *Gravity's Rainbow* é a sua coerente indefinição ontológica: que mundo é este moldado pela guerra?; que personagens são estas que assumem as mais variadas identidades? A própria literatura não fica à margem deste cenário, e é nesta linha que deve ler-se *Gravity's Rainbow*, obra que define o Pós-Modernismo. Assim, neste trabalho sustentarei a minha leitura de *Gravity's Rainbow* em textos teóricos centrais do Pós-Modernismo, nomeadamente um que lhe é coevo, “POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography”, de Ihab Hassan, e outro cuja leitura sobre o dominante do Pós-Modernismo me parece exacto para e sobre *Gravity's Rainbow: Postmodernist Fiction*, de Brian McHale. Não deixarei contudo de abordar outros autores e textos que me ajudaram a posicionar *Gravity's Rainbow* num tempo que a própria obra ajudou a criar, com especial relevância para Douwe Fokkema e de Jean-François Lyotard, sobretudo com *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo* e *A Condição Pós-Moderna*, respectivamente.

O título deste trabalho diz que falarei sobre o sentido de *Gravity's Rainbow*. Não só do sentido, mas “do sentido do (ba)bélico” da obra, isto é, do significado da desordem que perpassa a obra-prima de Thomas Pynchon. Desde já, parece importante repetir que o babélico é uma consequência do bélico: a Guerra origina a desordem. Para Fokkema, foi até a história política que abriu caminho ao Pós-Modernismo.¹⁵ De certa forma, este trabalho será uma apologia de *Gravity's Rainbow*, um louvor declarado. A magnitude de *Gravity's Rainbow* está na sua ilusão deceptiva, pois *Gravity's Rainbow* não oferece o que parece prometer. A obra é, como muitos leitores e críticos adiantam, “difícil”, mas não poderia ser doutra forma. Qualquer obra tão extensa, amiúde fragmentada, provocatória na sua linguagem, na sua forma e

¹⁵ Cf. Fokkema, 1983: 65.

na sua ofensiva relação com o leitor arrisca-se à incompreensão. No entanto, a sua coerência elimina essa possibilidade. Ihab Hassan explica bem o *sentido* pós-modernista: “Postmodernism has tended toward artistic Anarchy in deeper complicity with things falling apart” (Hassan, 1996: 400). *Gravity’s Rainbow* é uma obra profundamente ordenada porque a sua integridade reside na sua verosímil desintegração. Em tempo de guerra, a desordem é o princípio ordenador. Se *Gravity’s Rainbow* não tem um sentido unificador, isso acontece porque não pode ter – não faz sentido que faça completo sentido.

Este trabalho propõe-se, pois, mostrar a coerência de *Gravity’s Rainbow*, o que a leitores desatentos, como o do júri consultivo do Pulitzer de 1974,¹⁶ parecerá estranho. *Gravity’s Rainbow* é uma obra intacta porque a sua disseminação é *inevitável* – não poderia ser doutra *forma*. A sua inteireza vive das suas ausências nucleares; o seu centro é uma ausência centrípeta. Mesmo que a obra nos pareça imperfeita, não a louvaremos mais ainda? “[A] confusão do romance sugeriu-me que era esse o labirinto” (Borges, 1998: 87), diz Stephen Albert, personagem de “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, de Jorge Luis Borges. Como os grandes saberes, a literatura não atinge o âmago da sua *intenção original*. O valor de verdade não é intrínseco num texto literário, como faz notar Thomas Pavel; aliás, diz-nos o autor de *Fictional Worlds*, nós vemos os nossos mundos como sendo coerentes e unívocos,¹⁷ um defeito ontológico da nossa parte. *Logicamente*, como genial obra-prima pós-modernista, *Gravity’s Rainbow* apresenta-se fragmentada. A obra faz todo o sentido por não ter um sentido uno, indiscutível. Não faria sentido se o tivesse – se tivesse, não *seria*.

Todos os momentos deste trabalho incidirão então na verosimilhança pós-modernista de *Gravity’s Rainbow*, na integridade quebrada da obra-maior de Thomas Pynchon. Os dois capítulos centrais deste texto versarão sobre aspectos indissociáveis da obra, subscrevendo a coesão de *Gravity’s Rainbow*. No capítulo I, “Da erosão interna das ordens elitistas: “a única verdade é aprender

¹⁶ 1974 foi o penúltimo ano em que o Prémio Pulitzer não foi atribuído. Eleito unanimemente pelo júri literário como a obra do ano de 1973, o prémio viria a ser rejeitado pelo júri consultivo, por considerar *Gravity’s Rainbow* um obra ilegível e obscena. Cf. Winston, 1976: 262.

¹⁷ Cf. Pavel, 1986: 73.

a libertar-nos da paixão insana pela verdade.”, mostrarei como em *Gravity’s Rainbow* os grandes saberes (as metanarrativas, nas palavras de Lyotard), nomeadamente a ciência e a história, são postos em causa, num tempo epistemologicamente desanimador. Já para além da incerteza epistemológica que caracterizava o Modernismo, o Pós-Modernismo traz-nos a consciência de que a gnose total é meramente um mito. Já não há sequer dúvida epistemológica, mas sim a confirmação de que a certeza epistemológica é uma impossibilidade; e se quer a ciência quer a história não conseguem explicar os fenómenos ou a realidade, por que há-de a literatura fazê-lo? Se o mundo se evade à explicação — a uma lógica *interna* — por que há-de, por exemplo, *Gravity’s Rainbow* ser excepção? Sem um âmagio ao qual podemos aceder para mitigar a nossa frustração, *Gravity’s Rainbow* coloca o leitor no *seu* lugar, isto é, no lugar do indivíduo no mundo, que interpreta e tenta decodificar os sinais que lhe vão surgindo. Como obra literária, em *Gravity’s Rainbow* temos de falar de sinais (de signos, de símbolos) que vão sendo dispostos, pois Thomas Pynchon confunde propositadamente o leitor, um acto louvável, porque, assim, vai *descondicioná-lo*, forçando-o a ler sob novas premissas: um leitor num mundo pós-moderno não pode ler como se estivesse diante dum mundo que sempre lhe fora dado a conhecer.¹⁸ Epistemologicamente abalado, duvidando das suas capacidades gnósticas, acontece em cada leitor de *Gravity’s Rainbow* um abalo rimbaudiano: surge em cada leitor, ontologicamente fragmentado, um *outro*.

Brian McHale diz que a transição entre Modernismo e Pós-Modernismo acontece quando a dúvida epistemológica, a determinado ponto, transborda, resultando em instabilidade ontológica: “Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions.” (McHale, 1987: 11). O próprio Pynchon, na introdução de *Slow Learner*, livro de 1984 que reuniu os seus cinco contos publicados em diversas revistas nas décadas de 50 e 60, faz referência a este “ponto de transição”:

¹⁸ Cf. Bérube, 1992: 277, 278.

We were at a transition point, a strange post-Beat passage of cultural time, with our loyalties divided. As bop and rock'n'roll were to swing music and postwar pop, so was this new writing to the more established modernist tradition we were being exposed to then in college. (Pynchon, 1984: 9)

Como se poderá ver no capítulo II deste trabalho, *Gravity's Rainbow* começa logo ontologicamente incerto, embora se possa dizer que é sobretudo a partir da terceira secção da obra, "In the Zone", que a instabilidade ontológica se torna mais evidente. Recorrerei sobretudo a passos de "In the Zone" para sustentar a segunda parte do meu trabalho, que, de certa forma, é uma concretização da primeira, do mesmo modo que *Gravity's Rainbow* se estilhaça ontologicamente sobretudo a partir do ponto a que aludi. Em "Da íntegra desintegração de Tyrone Slothrop e da Zona como "cidade contínua": os ilimitados microcosmos de *Gravity's Rainbow*", farei sobretudo referência a Tyrone Slothrop e à Zona, respectivamente os micro e macrocosmos mais significativos da obra. Quer a personagem quer o espaço principal de *Gravity's Rainbow* enformam do que mais *íntimo* há na obra, o seu carácter *desestabilizado*. Enquanto Slothrop, espião em cenário de guerra, adquire inúmeras identidades, desfazendo um sentido estável do "eu", a Zona é um espaço imenso sem delimitação, cujas "fronteiras" são invadidas por seres e mundos ontologicamente díspares, para o que muito contribui Slothrop.

O fim das fronteiras (ou de qualquer traço limitador) é uma acertada visão pós-modernista. Brian McHale entende correctamente que, na essência, o Pós-Modernismo ancora na instabilidade ontológica, diferindo assim do seu predecessor, cuja dominante era preponderantemente epistemológica. Em *Postmodernist Fiction*, McHale começa por fazer uso do termo jakobsoniano, a dominante:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure.... a poetic work [is] a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy.... (McHale, 1987: 6)

Assim, todas as obras contêm distintas *forças*, sendo que uma suplanta as demais, dando uma identidade mais coesa à obra. A literatura não é exceção: os elementos deterioram-se – ou outros adquirem uma pujança por outros tida. Ihab Hassan, para quem o Pós-Modernismo é uma consequência do Modernismo, considera que o segundo (do ponto de vista cronológico) pode ter sido a resposta ao “Inimaginável” do primeiro:

Postmodernism may be a response, direct or oblique, to the Unimaginable that Modernism glimpsed only in its most prophetic moments. Certainly it is not the Dehumanization of the Arts that concerns us now; it is rather the Denaturalization of the Planet and the End of Man. We are, I believe, inhabitants of another Time and Space, and we no longer know what response is adequate to our reality. In a sense we have all learned to become minimalists – of that time and space we can call our own – though the globe may have become our village. (Hassan, 1996: 395)

Como epígrafe da “Parte Um” de *Postmodernist Fiction*, Brian McHale cita um passo de *A Dialectic of Centuries*, de Dick Higgins, que, por ser tão claro, aqui repito:

The Cognitive Questions (asked by most artists of the 20th century, Platonic or Aristotelian, till around 1958):

“How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?”

The Postcognitive Questions (asked by most artists since then):

“Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do with it?”

Resumindo, a grande preocupação do Modernismo é epistemológica, enquanto o Pós-Modernismo se inquieta com questões ontológicas. Fokkema diz que “[e]m vez de discutir, de forma intelectual e desprendida, como fazia o modernista, as várias opções que se lhe abrem, o pós-modernista assimila e absorve o mundo que percepçiona, sem saber ou sem querer saber como

estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido.” (Fokkema, 1983: 75, 76)

No capítulo II, a partir de Slothrop e da Zona, farei igualmente referência a outros episódios fundamentais de *Gravity's Rainbow* que demonstram a instabilidade ontológica destes “mundos no plural”, assim evidenciado simultaneamente quer o carácter pós-modernista de *Gravity's Rainbow* quer a sua verosimilhança. Em ambos os capítulos, *The Crying of Lot 49*, obra de Thomas Pynchon que antecede *Gravity's Rainbow*, servirá momentaneamente como plataforma para *Gravity's Rainbow*, sobretudo porque *The Crying of Lot 49* é uma obra com traços pós-modernistas, mas cuja dominante é ainda epistemológica. Neste ponto, concordo com Brian McHale; isto é, a incerteza epistemológica de *The Crying of Lot 49* promove a sua tensão ontológica; porém, a sua concretização fica irremediavelmente adiada nas últimas (e primeiras) palavras do romance.

Gravity's Rainbow faz todo o sentido. Logo, é lógico que a obra não permita que se chegue ao núcleo dela. Se nenhum leitor chega ao coração da obra, isso acontece porque jamais poderá encontrar o que não lhe fora dado a recolher. Recusando ser totalmente desmantelada, *Gravity's Rainbow* requer um leitor que admita a “Capacidade Negativa” de Keats: “I mean Negative Capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason” (*apud* McHale, 1992: 82). Se assim não o fizermos com *Gravity's Rainbow*, correremos o risco de ser atirados para o abismo, para o meio da confusão, como aconteceu com Slothrop. O natural, porém, será mesmo seguirmos Slothrop, pois não há outra escolha, outro caminho, outra *resposta* possível. Para sobrevivermos na leitura deste texto, temos não só de seguir a personagem principal como desejar o que ela deseja. Do mesmo modo que Slothrop procura o Schwarzgerät, o “Rocket Number 00000”, nós procuramos o centro da obra. Falharemos todos porque, simbolicamente, procuramos o vazio¹⁹ — o elíptico. A nossa percepção do mundo será como a dele, pois nós somos Slothrop. Joguetes num mundo

¹⁹ Zero é uma “[p]alavra derivada do árabe *çifa*, vazio.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 706)

imenso que nos escapa à compreensão, tentaremos sobreviver íntegros. Cambiaremos as nossas percepções, transformar-nos-emos amiúde. Como Slothrop, personagem por excelência do Pós-Modernismo, terminaremos estilhaçados, como convém:

So is her son Tyrone, but only because by now – early Virgo – he has become one plucked albatross. Plucked, hell – *stripped*. Scattered all over the Zone. It's doubtful if he can ever be "found" again, in the conventional sense of "positively identified and detained." (712)

Em *Gravity's Rainbow*, a falha da nossa glória, a incapacidade de atingir o cerne da nossa busca, é assumida. Como Tyrone Slothrop, somos leitores defeituosos do mundo, a incapaz resposta aos nossos estímulos. Porém, esta supra-consciência seria já um estado quimérico de aspiração humana. Tal certeza não é vasta, talvez porque inconveniente, seguramente por incapacidade de leitura. Fora da exactidão, o homem viveria num mundo instável, paranóico, até mesmo dessacralizante, porque implicaria a falha do divino.²⁰ "Supor um erro na Escritura é intolerável".²¹ Aceitará a maioria de nós este pensamento de Enzian? "There was no difference between the behavior of a god and the operations of pure chance." (323) O divino, assim, deixaria de fazer sentido; ou, como o sagrado ocupa o lugar da preciosa ordem da existência, tudo deixaria de ser obra dum desígnio louvável, apaziguador – nada se relacionaria: "If there's something comforting – religious, if you want – about paranoia, there is still also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long." (434) Se ao estímulo da nossa procura não obtivéssemos resposta (*a* resposta), o mundo perderia, para nós, a lógica que lhe quiséramos impor: do aparente equilíbrio nasceria a desordem, e ruínas erguer-se-iam do espanto. Tudo eclipsar-se-ia à vertiginosa nudez inicial, o inefável recomeço, para além do zero, novamente.

²⁰ Cf. Sanders, 1976: 139.

²¹ Borges, 1998: 149.

“De resto, nada há tão contaminado de ficção como a própria história da Companhia...”²² diz o narrador de “A lotaria em Babilónia”, de quem também me sirvo para a primeira epígrafe deste texto. Este é um tempo propício para a queda dos baluartes que sempre sustentaram a nossa civilização: “No one else here cares for the penetralia of the moment, or last mysteries: there have been too many rational years.” (426) Não é o fim da história ou mesmo da ciência; no entanto, é o fim da história e da ciência como até então a concebêramos, como saberes divinos, imaculados: é o fim da verdade enquanto valor detido por aqueles que detêm o poder. Nietzsche e Foucault têm razão. Fokkema explica bem esta *acusação* pós-modernista:

O pós-modernismo não discrimina: está ansioso por destronar os intelectuais, que, num tempo de secularização, tentam subir ao trono vazio de Deus para daí espalharem o evangelho do seu universo semântico particular. Com a invectiva pós-modernista contra o pensamento intelectual caem também a capacidade de discernimento, de julgar e de seleccionar. (Fokkema, 1983: 64, 65)

O domínio de todo o saber sempre foi um mito. Vivíamos no lado oculto de Tucídides que sempre sonegamos ou que o nosso entendimento não poderia apreender.²³ As grandes narrativas vacilam, como afirma Lyotard – tudo vacila: “Simplificando ao extremo, considera-se que o «pós-moderno» é a incredulidade em relação às metanarrativas. Esta é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, pressupõe-na.” (Lyotard, 1984: 8) É o tempo da oscilação, em que tudo (se) hesita. O sentido uno das coisas já não é; não porque deixa de ser, mas porque jamais há sido: “if there is a massive failure of vision this morning in the Polish meadow, if no one, not even the most paranoid, can see anything at all beyond the stated Requirements, certainly it’s not unique to this time, this place” (426); a consciência do seu logro abate-se sobre o homem. Jean-François Lyotard é

²² Borges, 1998: 57.

²³ Linda Hutcheon, quer em *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* quer em *The Politics of Postmodernism*, chama à atenção para o carácter narrativo da história – o seu lado ficcional. Cf. Hutcheon, 1989: 62-92, nomeadamente o capítulo “Re-presenting the past”.

doutoral na sua explicação: “Conhecem-se os sintomas. É toda a história do imperialismo cultural desde os primórdios do Ocidente. É importante reconhecer-lhe o conteúdo, que o distingue de todos os outros: ele é comandado pela exigência de legitimação.” (Lyotard, 1984: 57)

I – Da erosão interna das ordens elitistas: “a única verdade é aprender a libertar-nos da paixão insana pela verdade.”

Há dez anos bastava qualquer simetria com aparência de ordem – o materialismo dialético, o antissemitismo, o nazismo – para embevecer os homens. Como será possível não nos submetermos a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? É inútil responder que a realidade também está ordenada. Talvez o esteja, mas de acordo com as leis divinas – traduzo: com leis inumanas – que nunca acabamos por compreender.

Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, in *Ficções*

Nunca duvidei da verdade dos signos, Adso, são a única coisa de que o homem dispõe para se orientar no mundo. Aquilo que eu não compreendi foi a relação entre os signos.

Umberto Eco, *O Nome da Rosa*

Gravity's Rainbow é-nos disposto como cartas de Tarot, sendo, como o jogo, um mundo de símbolos a ser decifrado. São setenta e duas as cartas que compõem o jogo na sua vertente mais tradicional, o Tarot de Marselha, por isso, sendo *Gravity's Rainbow* uma obra profundamente simbólica e havendo na mesma inúmeras referências ao Tarot, inclusive aos “tarots” de Slothrop e Weissmann no último capítulo, não estranharia se o número setenta e dois tivesse destaque na obra, nomeadamente no derradeiro capítulo. Quantos capítulos compõem *Gravity's Rainbow*? Setenta e dois? Fazendo uso da mesma lógica do número quarenta e nove em *The Crying of Lot 49*, o número que fica mesmo aquém da revelação do Pentecostes, talvez fosse legítimo esperar por setenta e um capítulos. Parece demasiadamente óbvio; por isso mesmo, a resposta à pergunta acima lançada é setenta e três! Setenta e três poderá fazer

pensar no mesmo número de seitas em que, segundo um hadith famoso, se dividiu a comunidade do Profeta, sendo que apenas uma se salva.²⁴ Esta hipótese parece rebuscada. Devemos pensar no ano de publicação de *Gravity's Rainbow*, 1973? Também não convence. Entrando nestas inevitáveis conjecturas (toda a obra faz apelo a uma interpretação²⁵), o leitor de *Gravity's Rainbow* cairá no jogo de Pynchon. Para David Leverenz, o leitor é culpado por tentar encontrar um sentido na obra.²⁶ Thomas Pynchon ludibria as expectativas *naturais* do leitor. Segundo Richard Poirier, Pynchon é mesmo o grande romancista da traição.²⁷ (A)traíndo o leitor, Thomas Pynchon ilumina-lhe ainda mais a obra, colocando-o no papel do Louco do Tarot, “aquele que, depois de ter obtido deste mundo tudo o que ele pode dar, reconhece que não possui nada de valioso e regressa, por conseguinte, ao desconhecido, ao não conhecível que precede a nossa vida e que se segue a ela.” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 634) Como ainda nos ensinam Chevalier e Gheerbrant, “[p]erante este duplo impasse, nós só podemos continuar a procurar, mas tendo por fim admitido na nossa inteligência e aceitado nos sofrimentos da nossa carne, que há entre Deus e nós uma diferença de natureza”.

A dificuldade em entender coerentemente *Gravity's Rainbow* compara-se à dificuldade dos que lêem o Tarot de Weissmann:

It's a puzzling card, and everybody has a different story on it. (...) Some read ejaculation, and leave it at that. Others see a Gnostic or Cathar symbol for the Church of Rome (...). Members of the Order of the Golden Dawn believe The Tower represents victory over splendor, and avenging force. (747)

Uma leitura mais atenta fará notar que, afinal, o Tarot de Weissmann é composto por setenta e oito cartas! Porquê, então, setenta e três capítulos, se não setenta e três como o número infinito de possibilidades que se abrem dum baralho de Tarot, o conhecimento além deste mundo de símbolos? Se esta não é

²⁴ Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1982: 606.

²⁵ Cf. Jauss, 2003: 47, baseado em Karil Kosík.

²⁶ Cf. Leverenz, 1976: 242.

²⁷ Cf. Poirier, 1976: 29.

a resposta, então não há solução, o que também convence. Por que haveria de ser fácil de entender?²⁸ Por que será um romance explicável, ao invés da vida? “Nobody ever said a day has to be juggled into any kind of sense at day’s end.” (204), Pynchon tells us. We do ask that of novels, though, even if the clarification is that life can’t be clarified.” (Leverenz, 1976: 248)

Em *O Nome da Rosa*, obra originalmente publicada sete anos após *Gravity’s Rainbow*, Umberto Eco ensina-nos através de Guilherme de Baskerville que “[t]alvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, *fazer rir a verdade*, porque a única verdade é aprender a libertar-nos da paixão insana pela verdade.” (Eco, 2002: 465) Este é um dos aforismos finais de Guilherme, depois de este, “quase por acaso” (expressão do texto), ter desvendado a trama de Jorge, que ocultara do mundo o segundo livro da *Poética* de Aristóteles, no qual o filósofo exultava o riso. Guilherme fabricou um esquema falso para compreender as manobras do culpado dos crimes, tendo sido o próprio culpado a ajustar-se ao mesmo.²⁹ Conforme se pode ler no passo de *O Nome da Rosa* de que me sirvo em epígrafe, os signos são os elementos que devemos seguir para nos orientarmos no mundo. Ninguém contestará esta frase, se pensar no quão simbólicas são as demais vertentes da nossa existência. Como diz Wittgenstein no seu *Tratado Lógico-Filosófico*, “[a]s minhas proposições são elucidativas pelo facto de que aquele que as compreende as reconhece afinal como falhas de sentido, quando por elas se elevou para lá delas. (Tem que, por assim dizer, deitar fora a escada, depois de ter subido por ela).” (Wittgenstein, 1987: 142) De certo modo, é isto que Guilherme diz a Adso:

– Mas imaginando ordens erradas encontrastes mesmo assim alguma coisa...

– Disseste uma coisa bela, Adso, agradeço-te. A ordem que a nossa mente imagina é como uma rede, ou uma escada, em que se constrói para alcançar qualquer coisa. Mas depois deve-se deitar fora a escada, porque se descobre que, se acaso servia, era privada de sentido. (Eco, 2002: 465,6)

²⁸ Cf. Seed, 1988: 11.

²⁹ Cf. Eco, 2002: 445.

Ver-se-á no capítulo seguinte que em *Gravity's Rainbow* predomina a instabilidade ontológica, o que atribui à obra uma identidade pós-modernista. Demonstrarei que quer Slothrop quer a Zona, como os micro e macrocosmos mais importantes de *Gravity's Rainbow*, respectivamente, são dois mundos ontologicamente instáveis. Por inerência, *Gravity's Rainbow* é ontologicamente instável, e o leitor aperceber-se-á disso mesmo, colocando a questão de Dick Higgins: “Que mundo é este?” *Gravity's Rainbow* é o mundo pós-moderno; todavia, isso não implica que a obra não seja simultaneamente epistemologicamente incompleta, o que imediatamente relacionamos à poética modernista. Uma vertente não exclui a outra; aliás, a indecisão epistemológica de *Gravity's Rainbow* implica a sua fragmentação ontológica.

Nenhum leitor de *Gravity's Rainbow* chega a um entendimento global – intacto – da obra porque esse conhecimento é elíptico. Significará isto que o núcleo visceral da obra está ausente? Não será o caso: o centro de *Gravity's Rainbow* não existe, ele é elíptico porque nós o colocamos lá, a priori. O centro do romance é, pois, elíptico para nós, pois estamos condicionados a procurar uma lógica para tudo. Nesse sentido, há sempre um Slothrop em cada leitor de *Gravity's Rainbow*. Recordemos: “Those like Slothrop, with the greatest interest in discovering the truth, were thrown back on dreams, psychic flashes, omens, cryptographies, drug-epistemologies, all dancing on a ground of terror, contradiction, absurdity.” (582). Por que haveríamos de encontrar um sentido total de *Gravity's Rainbow*? Faz sentido que haja um sentido que subjaz a tudo? Herbert Stencil, em *V.*, pergunta: “Does there have to be a reason?” (Pynchon, 1963: 49) Douwe Fokkema explica que o intuito do escritor pós-modernista não é o de encontrar explicações – muito menos de fornecê-las: “Enquanto os modernistas aspiravam a estabelecer uma visão do mundo válida e autêntica, ainda que estritamente pessoal, o pós-modernista parece ter abandonado qualquer esforço no sentido de representar o mundo de acordo com as convicções e a sensibilidade de um sujeito.” (Fokkema, 1983: 64) Segundo Fokkema, nenhum ponto de vista é privilegiado pelo pós-modernista, que recusa as hipóteses intelectuais dos modernistas, tidas como aleatórias.

Gravity's Rainbow não esconde nenhum centro, nenhuma *certeza*; a “elipse da incerteza” é, portanto, nossa: a incerteza é o estado por nós criado devido à nossa incapacidade não só de apreender o sentido global das coisas, mas sobretudo devido à nossa incapacidade de perceber que não há um sentido pleno das coisas. Todo o conhecimento é elíptico, está sempre aquém da plenitude, um traço inumano, segundo as palavras de Borges.

A obra maior de Thomas Pynchon dá-nos a perceber que o mundo já não é o mesmo que até ora conhecêramos. Que mundo é este? Num passo sintomático, Slothrop, vendo uma enorme massa no seu horizonte, apreende mal a realidade, corrigindo a sua leitura, se bem que, pouco adiante, volte a duvidar dela:

here we are in the heart of downtown Berlin, really, uh, a little,
Jesus Christ what's *that* –

(...)

“What *is* that?”

Well, what it is—is? what's “is”?—is that King Kong, or some creature closely allied, squatting down, evidently just, taking a shit, right in the street! and everything! a-and being ignored, by truckload after truckload of Russian enlisted men in pisscutter caps and dazed smiles, grinding right on by—“Hey!” Slothrop wants to shout, “hey lookit that giant *ape!* or whatever it is. You guys? Hey...” But he doesn't, luckily. On closer inspection, the crouching monster turns out to be the Reichstag building, shelled out (...).

Berlin proves to be full of these tricks. There's a big chromo of Stalin that Slothrop could swear is a girl he used to date at Harvard, the mustache and hair only incidental as makeup, *damn* if that isn't what's her name... (...) *Raw dough!* Loaves of bread for that *monster* back there... oh, no that's right, that was a building, the Reichstag, so there aren't bread... by now it's clear that they're human bodies (...) But it was more than an optical mistake. (368)

A paródia de Pynchon é cruel: Slothrop não só confunde Estaline com uma ex-namorada (uma indecisão ontológica cruel) como não percebe que a massa imensa diante de si são corpos empilhados. A falha de Slothrop representa mais do que um erro de visão, é um traço humano. O erro humano é natural, a incapacidade de captar a realidade na sua totalidade, no seu estado cristalino, é

próprio dum ser pleno de defeitos (note-se na hesitação “a-and”) – e nada há de ingrato nisso. Sabendo-o, ou, mais importante, admitindo-o, impondo-nos esta *evidência*, Thomas Pynchon oferece-nos em *Gravity's Rainbow* um teste às nossas certezas, às nossas comodidades. *Gravity's Rainbow* é a realidade pós-moderna com que nos deparamos, nos seus mais variados planos, um *tour-de-force* à nossa coragem de nos assumirmos.³⁰ Paul Cilliers define bem quer a condição quer a experiência pós-moderna:

The postmodern condition is characterised by the co-existence of a multiplicity of heterogeneous discourses – a state of affairs assessed differently by different parties. Those who have a nostalgia for a unifying metanarrative – a dream central to the history of Western metaphysics – experience the postmodern condition as fragmented, full of anarchy and therefore ultimately meaningless. It leaves them with a feeling of vertigo. On the other hand, those who embrace postmodernism find it challenging, exciting and full of uncharted spaces. It fills them with a sense of adventure. (Cilliers, 2000: 114)

Até ao momento “houve demasiados anos racionais”.³¹ Logo, que mundo é este em que nenhum sentido parece estável? Em *Gravity's Rainbow*, a realidade parece esquivar-se daquilo que sempre foi a nossa percepção dela. Dir-se-á então que *Gravity's Rainbow* é epistemologicamente instável? Sim, também: a incerteza epistemológica saliente na obra implica o seu predominante desequilíbrio ontológico. Nenhum saber – nenhuma metanarrativa, para usar a expressão de Lyotard –, explica a realidade com clareza absoluta, o que é uma novidade perceptual. Esse deslocamento advém do simples facto de todo o saber se servir da linguagem para dizer o que *pretende* – logo, não o que *é*:

O saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer a outro saber, a narrativa, que é para ele o não saber, em cuja essência ele é obrigado a pressupor-se a si mesmo, caindo assim no que condena, a petição de princípio, o preconceito? Mas não cai nisso também

³⁰ Tony Tanner diz bem que Thomas Pynchon ajuda-nos a perceber o mundo moderno: Cf. Tanner, 1982: 77.

³¹ Cf. p. 426.

quando a sua autoridade lhe vem da narrativa? (Lyotard, 1984: 60)

Deste modo, a crise do saber científico advém sobretudo “da erosão interna do princípio de legitimidade do saber.” (Lyotard, 1984: 78) Sendo epistemologicamente *incompetente*, a linguagem fica sempre aquém da realidade, nunca se soltando do seu carácter falso;³² doutra forma não conseguiremos tentar decifrar o mundo, mas parece certo que deste refúgio irrecusável mitigámos a nossa ambição.

Assim, um *novo mundo* – uma nova consciência dele – nasce no século XX, inclusive dos destroços da guerra. Roger Mexico, estaticista anti-pavloviano, parece pôr em causa quer a ciência quer a história, uma atitude recorrente de *Gravity's Rainbow*:

How can Mexico play, so at his ease, with these symbols of randomness and fright? Innocent as a child, perhaps unaware – perhaps – that in his play he wrecks the elegant rooms of history, threatens the idea of cause and effect itself. What if Mexico's whole *generation* have turned out like this? Will Postwar be nothing but “events”, newly created one moment to the next? No links? Is it the end of history? (56)

Não se trata exactamente do fim da história, mas sim do fim do mundo como sempre o concebêramos. Mesmo ao nível dos saberes, existe uma reformulação ontológica, como Lyotard explica:

As delimitações clássicas dos diversos campos científicos sofrem com isto um trabalho de problematização: desaparecem disciplinas, produzindo-se encavalitamentos nas fronteiras das ciências, nascendo novos territórios. A hierarquia especulativa dos conhecimentos dá lugar a uma rede imanente e, por assim dizer, «plana» de investigações cujas respectivas fronteiras não cessam de se deslocar.” (Lyotard, 1984: 78)

As palavras de Wernher von Braun, o verdadeiro “rocketman” da história da humanidade (criador do míssil A4/V2 e mentor de programas nucleares na

³² Cf. Mendelson, 1976: 169.

Alemanha Nazi e nos E. U. A.), que servem de epígrafe à primeira secção de *GR*, “Beyond the Zero”, são exemplificativas disto mesmo: “Nature does not know extinction; all it knows is transformation.” E no resto, o próprio carácter essencial da ciência é posto em causa pelo cientista: “Everything science has taught me, and continues to teach me, strengthens my belief in the continuity of our spiritual existence after death.” Também Pöckler desconfia da ciência, como já vimos na introdução.³³ Neste ponto, Lyotard é sintomático:

A teoria quântica e a microfísica obrigam a uma revisão muito mais radical da ideia de trajectória contínua e previsível. A procura da precisão esbarra num limite devido não ao seu custo, mas à natureza da matéria. Não é verdade que a incerteza, isto é, a ausência de controlo, diminui à medida que a precisão aumenta: ela aumenta também. (Lyotard, 1984: 109)

Exemplo supremo em *Gravity's Rainbow* da incapacidade dos saberes maiores explicarem o mundo e os seus fenómenos é o “Rocket”, criação tecnológica máxima, fruto das inovações científicas. O “Rocket” é, supostamente, um sistema perfeito: “the Rocket was an entire system *won*” (324); todavia, o seu *comportamento* é de difícil compreensão, visto que este nunca atinge o alvo com exactidão³⁴ e principalmente porque, sendo o seu lançamento obra dum gesto humano,³⁵ é de impossível prevenção. Roger Mexico explica a Pointsman, fiel seguidor dos ensinamentos de Pavlov (que atribui a todo o estímulo uma resposta), que a ciência não tem capacidade para explicar todos os fenómenos:

I'm sorry. That's the Monte Carlo Fallacy. No matter how many have fallen inside a particular square, the odds remain the same as they always were. Each hit is independent of all the others. Bombs are not dogs. No link. No memory. No conditioning. (56)

³³ Cf. *Gravity's Rainbow*, p. 425.

³⁴ Cf. p. 425: “Chances are astronomically against a perfect hit, of course, that is why one is safest at the center of the target area.”

³⁵ Cf. p. 521: “Yes but Technology only responds (...) [to] some specific somebody with a name and a penis”

A relação com as experiências de Pavlov com cães é óbvia. Para além do mais, o *comportamento* do “Rocket” é *ilógico*, no sentido em que a sua queda/explosão acontece antes do som que antecipa a sua vinda; ou seja, é impossível antecipá-lo: “He won’t hear the thing come in. It travels faster than the speed of sound. The first news you get of it is the blast. Then, if you’re still around, you hear the sound of it coming in.” (7) Isto é, torna-se impossível estudar o *comportamento* do “Rocket”, que se evade, assim, à explicação.³⁶ De certa forma, estamos perante o falhanço total da ciência, saber que se oferece como infalível. Lyotard caracteriza a ciência pós-moderna, que se define contra a própria génese do método científico:

Ao interessar-se pelos indecíveis, pelos limites da precisão de controlo, pelos *quanta*, pelos conflitos com informação não completa, pelos *fracta*, pelas catástrofes, pelos paradoxos pragmáticos, a ciência pós-moderna constrói a teoria da sua própria evolução como descontínua, catastrófica, não rectificável, paradoxal. Ela altera o sentido da palavra *saber* e diz como pode ocorrer essa mudança. Ela produz, não o conhecido, mas o desconhecido. (Lyotard, 1984: 115)

Não conseguindo antecipar através do método científico a queda dos “rockets”, Pointsman tem a informação de que estes caem nos locais onde Tyrone Slothrop teve relações sexuais, que este assinala com estrelas num mapa de Londres.³⁷ Slothrop é mesmo, para Pointsman, um “mecanismo perfeito”:

“It’s Slothrop. You know what he is. (...) But suppose *you* had the chance to study a truly classical case of... some pathology, a perfect mechanism....”

(...)

Spectro shakes his head. “You’re putting response before stimulus.”

“Not at all. Think of it. He’s out there, and he can *feel them coming*, days in advance. But it’s a reflex. A reflex to something that’s in the air *right now*. Something we’re too coarsely put together to sense – but *Slothrop can*.”

(...)

³⁶ Cf. Madsen, 1991: 97.

³⁷ Cf. p. 19.

“So, Slothrop. Conceivably. Out in the city, the ambience alone—suppose we considered the war itself as a *laboratory*? when the V-2 hits, you see, first the blast, then the sound of its falling... the normal order of stimuli reversed that way... so he might turn a particular corner, enter a certain street, and for no clear reason feel suddenly...” (48, 49)

Assim, não será de estranhar que Pointsman, seguindo Pavlov, queira estudar os testículos de Slothrop.³⁸ A relação Slothrop-Rocket é óbvia; por agora, interessa-me sobretudo destacar a similitude entre o pênis [de Slothrop] e o desenho fálico do “Rocket”: “A giant white fly: an erect penis buzzing in white lace, clotted with blood or sperm.” (750); “Now he wants to go rescue Slothrop, another rocket-creature, a vampire whose sex life actually *fed* on the terror of that Rocket Blitz” (629). Poderia citar inúmeros exemplos. Ao longo de *Gravity’s Rainbow*, o leitor será convencido de que há realmente uma relação íntima entre estes dois seres, visto que, ainda em criança, Slothrop fora entregue pelo pai ao Dr. Laszlo Jamf, que realizou no pequeno Tyrone experiências do foro sexual com Imipolex G, o plástico que cobre os “rockets”: “Imipolex G is the first plastic that is actually *erectile*.” (699)

Por mais estranha que esta relação pareça, é difícil não confiar nela, sobretudo porque são várias as referências às experiências de Jamf com Slothrop. Porém, no último capítulo do texto, um analista de nome pouco convincente dirá que o Dr. Jamf jamais existira: “ “There never was a Dr. Jamf,” opines world-renowned analyst Mickey Wuxtry-Wuxtry—“Jamf was only a fiction, to help him explain what he felt so terribly, so immediately in his genitals for those rockets each time exploding in the sky...” (738). Assim, em que devemos acreditar, se Laszlo Jamf não existiu realmente? Mas poderemos nós crer em Wuxtry-Wuxtry? Teremos de conviver com a incerteza. Do mesmo modo, algumas das relações sexuais de Slothrop terão sido fruto da sua imaginação, o que até é imediatamente lançado como hipótese pelo narrador: “But perhaps the colors are only random, uncoded. Perhaps the girls are not even real.” (19) Por isso, como confiar sequer na relação Slothrop-Rocket? Ihab

³⁸ Sobre isto falarei com mais cuidado no capítulo seguinte.

Hassan explicita bem este traço pós-modernista: “An Event need never have happened.” (Hassan, 1996: 397): não é fundamental que algo *realmente* aconteça para que seja tido como verdadeiro.

Gravity's Rainbow faz-nos pois duvidar da capacidade da ciência para explicar os fenômenos, o que Heisenberg, nas primeiras décadas do século XX, até já havia anunciado com o seu Princípio da Incerteza; mas como já vimos com o episódio Wuxtry-Wuxtry – Jamf, também a história é posta em causa. Como diz Lyotard, somos comandados pela exigência da legitimação; mas este tempo não admite esse encanto, como Hassan sintetiza: “Such elitist orders, perhaps the last of the world’s Eleusian mysteries, may no longer have a place amongst us, threatened as we are, at the same instant, by extermination and totalitarianism.” (Hassan, 1996: 400)

A história é posta em cheque em *Gravity's Rainbow*. Desde logo, pensemos na guerra: quais as verdadeiras razões históricas que levaram a tão brutal acontecimento? O narrador de *Gravity's Rainbow* dá-nos uma visão que vai para além da tradicional origem política dos conflitos:

this war was never political after all, the politics was all theatre, all just to keep the people distracted... secretly, it was being dictated instead by the needs of technology... by a conspiracy between human beings and techniques, by something that needed the energyburst of war (...). The real crises were crises of allocation and priority, not among firms—it was only staged to look that way—but among the different Technologies, Plastics, Electronics, Aircraft, and their needs which are understood only by the ruling elite... (521)

Servindo-se de Linda Hutcheon, Carlton Smith sugere que o Pós-Modernismo apresenta uma nova versão da história (a história apócrifa, nas palavras de Brian McHale³⁹) – dir-se-ia mesmo, uma *inversão* da história:

as Linda Hutcheon argues in *Textual Practice*, confronted as it is with the constructed nature of history, postmodernism is forced to “rethink” or re-remember history, borrowing the semiotic systems of the past but arranging them in alternative patterns.

³⁹ Cf. McHale, 1987: 90.

The map of history is revealed as both arbitrary and illusory.
(Smith, 2000: 7)

Inevitavelmente revistas, as *fronteiras* da história tornam-se ontologicamente fragmentadas: relendo o último passo de *Gravity's Rainbow* aqui citado, compreenderemos bem esta afirmação. Diz-nos ainda Smith, apropriando-se desta feita de Michel de Certeau, que a história sempre produz um “resíduo” a ser esquecido, mas que mais tarde ressurgirá.⁴⁰ De certa forma, é deste revisionismo histórico que trata o Pós-Modernismo, que nos oferece o que havia ficado à margem do olhar ficcionado do historiador. Com toda a razão, Linda Hutcheon fica surpreendida com aqueles que acusam o Pós-Modernismo de ser a-histórico.⁴¹ Em *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon é precisa:

What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past (“exertions of the shaping, ordering imagination”). In other words, the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past “events” into present historical “facts.” This is not a “dishonest refuge from truth” but an acknowledgement of the meaning-making function of human constructs. (Hutcheon, 1988: 89)

Assim, *ensina-nos* o narrador de *Gravity's Rainbow*, teremos de procurar outras razões para lá das óbvias; permita-se-me a expressão, “Beyond History”:

We have to look for power of sources here, and distribution networks we were never taught, routes of power our teachers never imagined, or were encouraged to avoid... we have to find meters whose scales are unknown in the world, draw our own schematics, getting feedback, making connections, reducing the error, trying to learn the real function... zeroing in on what incalculable plot? Up here, on the surface, coaltars, hydrogenation, synthesis were always phony, dummy functions to hide the real (521)

⁴⁰ Cf. Smith, 2000: 12.

⁴¹ Cf. Hutcheon, 1988: 87.

Para sairmos intactos de *Gravity's Rainbow* e para entendermos este novo tempo, teremos de criar a nossa própria interpretação das coisas,⁴² o que vai de encontro à prática pós-modernista. Todavia, Fokkema diz mesmo que o acto pós-modernista mais genuíno é o da não selecção.⁴³ Assim, nenhum valor se suplanta aos demais, todos se equivalem – tudo se homogeneíza. Por isso, por que haveria qualquer passo de *Gravity's Rainbow* ser mais relevante do que qualquer outro? Por que haveríamos de descobrir a verdade que não tem que haver – que não faz sentido que haja? De acordo com Fokkema, “[n]os termos do código pós-modernista, toda a interpretação que repouse em qualquer tipo de conhecimento do mundo, na lógica do senso comum e na verificabilidade é supérflua se não mesmo totalmente errada.” (Fokkema, 1983: 74) Obra pós-modernista por excelência, *Gravity's Rainbow* enquadra-se nesta nova e angustiante consciência do mundo: a verdade é um logro. Lawrence Cahoone sintetiza bem o movimento pós-modernista, que, resumindo, abala com todas as noções estáveis de saber que sempre *ordenaram* o mundo:

When most philosophers use the word “postmodernism” they mean to refer to a movement that developed in France in the 1960s, more precisely called “poststructuralism,” along with subsequent and related developments. They have in mind that this movement denies the possibility of objective knowledge of the real world, “univocal” (single or primary) meaning of words and texts, the unity of the human self, the cogency of distinctions between rational inquiry and political action, literal and metaphorical meaning, science and art, and even the possibility of truth itself. Simply put, they regard it as rejecting most of the fundamental intellectual pillars of modern Western civilization. (Cahoone, 1996: 2)

A expressão “Beyond History” alude evidentemente ao título da primeira secção de *Gravity's Rainbow*, “Beyond the Zero”. “[O] grande mito da regeneração cíclica está resumida no simbolismo do zero maia”, explicam Gheerbrant e Chevalier,⁴⁴ o que o Schwarzkommando, grupo militar descendente dos Herero, povo africano dizimado pelos alemães no início do

⁴² Cf. p. 136.

⁴³ Cf. Fokkema, 1983: 66

⁴⁴ Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1982: 707.

século XX, representa em *Gravity's Rainbow*, através da sua ambição de “autogenocídio”: “Revolutionaries of the Zero, they mean to carry on what began among the old Hereros after the 1904 rebellion failed. They want a negative birth rate. The program is racial suicide. They would finish the extermination the Germans began in 1904.” (317) Estes “Zone-Hereros” querem, pois, reiniciar a sua génese, a sua *história*, uma cruel inversão pynchoniana do destino judaico.⁴⁵

O arco-íris, símbolo crucial de *Gravity's Rainbow*, implica igualmente a regeneração da vida: “o arco-íris é geralmente anunciador de felizes acontecimentos, ligados à renovação cíclica” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 84). Também eu “[n]unca duvidei da verdade dos signos (...), são a única coisa de que o homem dispõe para se orientar no mundo. Aquilo que eu não compreendi foi a relação entre os signos.” Quer o zero quer o arco-íris simbolizam então a regeneração cíclica; todavia, o “Rocket”, cuja trajectória faz lembrar um arco-íris (e cuja criação total de Blicero será denominada “Rocket Number 00000”⁴⁶), implica precisamente a destruição total.⁴⁷ Isto é, não há nenhum recomeço – nenhuma regeneração – após a explosão do “Rocket”.

Um dos principais logros de *Gravity's Rainbow* é o que acontece precisamente no íntimo do sentido dos seus símbolos maiores. Pensando no arco-íris, pensamos de imediato no arco-íris bíblico, que simboliza a aliança entre Deus e os homens. Já o “Rocket” é amiúde identificado com Jesus, sendo mesmo adorado como um deus pelo Schwarzkommando. E se o seu trajecto parabólico lembra o do arco-íris, isso implica o engano total: “But it was *not a star*, it was falling, a bright angel of death.” (760) Há, pois, uma substituição de Deus por outro símbolo, o que Nietzsche já antecipara. E, ao invés da salvação, o “Rocket”, o “baby Jesus” de *Gravity's Rainbow*, traz a morte.⁴⁸ Assim, se nem sequer podemos confiar nos símbolos, em que podemos confiar? Que mundo é

⁴⁵ Cf. Limon, 1994: 132.

⁴⁶ De referir que o zero simboliza igualmente o Louco do Tarot (figura associada a Blicero), “única carta dos arcanos maiores que não é numerada, mas que pode valorizar as outras, ou anulá-las” (Chevalier & Gheerbrant, 1982: 707).

⁴⁷ Cf. McConnell, 1977: 188.

⁴⁸ Cf. Sanders, 1976: 150.

este que ainda não aprendemos a conhecer? Estamos perante o desgaste semântico das palavras,⁴⁹ ou a morte do referente, nas palavras de Baudrillard,⁵⁰ “o colapso da realidade em hiperrealismo, a meticulosa reduplicação do real.”⁵¹ Deborah L. Madsen diz que os signos estão corrompidos.⁵² A nossa percepção neste mundo será, pois, *desequilibrada*: “Each plot carries its signature. Some are God’s, some masquerade as God’s. This is a very advanced kind of forgery.” (464) Em *O Nome da Rosa*, Adso lança esta inquietante pergunta: “Que diferença há então entre Deus e o caos primigénio?” (Eco, 2002: 466) A nossa hesitação é total; o mundo que agora conhecemos não se adequa ao que sempre nos fora ensinado: a instabilidade ontológica assalta-nos: “There was no difference between the behavior of a god and the operations of pure chance.” (323). “Não é irrisório que o acaso dite a morte de alguém (...)?” (Borges, 1998: 56) Na verdade, o “Deus” que encontramos em *Gravity’s Rainbow* é, em certo sentido, uma réplica do Deus Hindu, criador e destruidor: “But every true god must be both organizer and destroyer.” (99); ou: “God is creator and destroyer, sun and darkness, all sets of opposites brought together” (100).

Lembremo-nos de “The Second Coming”, poema de William Butler Yeats, escrito em 1919, pouco após o fim da Primeira Grande Guerra Mundial, de que aqui cito parte:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
(...)

⁴⁹ Cf. Fokkema, 1983: 70,71.

⁵⁰ Cf. Baudrillard, 1996: 438.

⁵¹ Cf. Baudrillard, 1996: 454.

⁵² Cf. Madsen, 1991: 106.

“The Second Coming” revela não só o anárquico novo mundo nascido dos escombros da guerra como proclama também a *inevitável* Segunda Vinda Messiânica. A anáfora que abre a segunda estrofe sublinha a ânsia há muito prometida, a natural resposta dum sujeito poético num tempo de crise. Não faz sentido que o Messias não surja num tempo apocalíptico, que ele não se mostre novamente aquando da revelação dum mundo num estado quase prístino. Simultaneamente, nunca um conflito fora tão impessoal, no sentido em que as novas máquinas de destruição permitiam aniquilar o adversário sem o acarear: o outro, o inimigo, perde a sua identidade — todos perdem o seu traço único.

Como Yeats, Pynchon percebe que os tempos mais violentos são os que se apresentam mais susceptíveis aos milagres, mesmo depois de Zaratustra, de Nietzsche, nos ter trazido a consciência de que matámos Deus. A angústia pelo milagroso é, pois, uma reacção, uma resposta a um estímulo abominável. Em *Gravity's Rainbow*, esse estímulo é a Segunda Grande Guerra Mundial. A um nível muito superior do que a guerra que a antecede, a II Grande Guerra é o mais notável dos acontecimentos históricos da humanidade em que a tecnologia adquire um poder de supremacia. Como símbolo deste poder surge o “Rocket”, engenho fálico mascarado de Deus, misto de vontade humana e “divina”.

Os últimos versos de “The Second Coming” denotam o instinto profético de Yeats: “And what rough beast, its hour come round at last, / Slouches towards Bethlehem to be born?” O “Rocket” de *Gravity's Rainbow* equipara-se à “rough beast” que o poeta irlandês teme. Num tempo em que se espera pela salvação, pelos milagres, sobretudo num momento em que a guerra e a desordem, sob a égide da tecnologia, definem o mundo, a resposta ao mais íntimo dos apelos não poderia ser mais cruel: do céu, sob a forma do maior dos patriarcas (e do seu órgão sexual), desenhando o trajecto dum arco-íris, vem a morte. E nada de reprodutivo ou regenerador advirá desta vinda, nenhuma aliança se consuma — o “Rocket” implica a morte total.

A tradição é virada do avesso no que de mais pulsante há nas aspirações humanas. A *verdade* esquiva-se, ilude; o centro desloca-se. Este será, pois, um

mundo epistemologicamente disseminado, porque simbolicamente *deslocado*; pluralizando-se, o mundo fraccionar-se-á: a angústia epistemológica resultará na desintegração ontológica do(s) mundo(s).

O problema está na nossa necessidade *lógica*, como nos disse Wittgenstein. “O mundo é independente da minha vontade” (Wittgenstein, 1987: 137), é um caos primogénito, não tem um sentido uterino. Ou, para ser mais *preciso*: “O sentido do mundo tem que estar fora do mundo. No mundo tudo é como é e tudo acontece como acontece; nele não existe qualquer valor – e se existisse não tinha qualquer valor.” (Wittgenstein, 1987: 138) É evidente que esta consciência das coisas é aterradora – mas fiquemo-nos por aqui. “É inútil responder que a realidade também está ordenada. Talvez o esteja, mas de acordo com as leis divinas – traduzo: com leis inumanas – que nunca acabamos por compreender.” (Borges, 1998: 30)

Fokkema clarifica que o Pós-Modernismo não apresenta, então, uma explicação, mas antes uma paródia desta:

[O] pós-modernismo, bem mais próximo da sugestão de Wittgenstein, abandonou completamente o desejo das explicações. Nas suas descrições apresentará antes uma paródia de explicação, desenvolvendo uma lógica que admite contradições internas (Fokkema, 1983: 69)

Assim, compreendem-se as supostas contradições de *Gravity's Rainbow*, que mais não são do que um traço verosímil da sua poética pós-modernista.

Há, porém, em *Gravity's Rainbow* um ser que atinge a onisciência: Byron the Bulb. Para Harold Bloom, Thomas Pynchon atinge o zénite da sua estética em “The Story of Byron the Bulb”, pequena história que encerra o 64º capítulo. Byron é uma lâmpada imortal, uma das raras “Anomalias Incandescentes”, que brilhará eternamente, a não ser que seja capturada pelo cartel Phoebus, que determina a vida de todas as luzes artificiais. Várias coincidências levam a que Byron nunca seja apreendido; todavia, o seu poder e o corporativismo da maioria das lâmpadas limitá-lo-ão à perene solidão. É evidente: Byron the Bulb (cuja visão romântica de se insurgir contra o cartel,

organizando todas as lâmpadas do mundo, evoca a de Lorde Byron se rebelar contra os Turcos ao lado dos Gregos) é metáfora do conhecimento absoluto. Byron, que luz eternamente, torna-se onisciente, um estado gnóstico além da razão humana. É este o seu poder, o de saber tudo; porém, o seu poder é estéril, porque o Sistema não permitirá que dele alguma mudança advenha:

Byron, as he burns on, (...) learns how to make contact with other kinds of electronic appliances, in homes, in factories and out in the streets. Each has something to tell him. The pattern gathers in his soul (...), and the grander and clearer it grows, the more desperate Byron gets. Someday he will know everything, and still be impotent as before. (654)

Este é o cruel destino dum ser onisciente. Byron, a única entidade onisciente de *Gravity's Rainbow*, responde à ambição de personagens e leitores da obra de alcançarem o conhecimento total. Byron the Bulb é, pois, uma paródia do conhecimento, a aterradora consciência de que a onisciência não implica a onipotência:

it is Pynchon's despair of his own Gnostic Kabbalah, since Byron the Bulb does achieve the Gnosis, complete knowledge, but purchases that knowledge by impotence, the loss of power. (...) What remains is madness: limitless rage and frustration, which at least he learns to enjoy. (Bloom, 2003: 9)

Nesse sentido, a Verdade — que fica alheada de todos — é um valor detido pelos que têm o poder, como Nietzsche e Foucault nos ensinam; assim, ela *não existe*.

Citando novamente Bloom (para quem o autor de *GR*, a par de John Ashbery, constitui o “Espírito da [Nossa] Era”), “Pynchon is the greatest master of the negative Sublime at least since Faulkner and West” (Bloom, 2003: 1). O crítico norte-americano sustenta esta ideia através de Byron, concluindo deste episódio a poética final de Pynchon: “Byron, unlike Slothrop, cannot be scattered, but his high consciousness represents the dark fate of the Gnosis in Pynchon's vision. For all its negativity, Gnosticism remains a mode of

transcendental belief. Pynchon's is a Gnosis without transcendence." (Bloom, 2003: 3, 4) Não refuto que, para Pynchon, o Gnosticismo seja "um modo de crença transcendental"; todavia, parece-me mais que, para si, o Gnosticismo – no sentido pleno do termo – revele contornos de inverosimilhança, até mesmo de impossibilidade. Não pode haver transcendência na Gnose porque a Gnose total não existe.

Não admira que o condicionalismo pavloviano seja um dos vectores principais de *Gravity's Rainbow*. Já vimos que ele serve para pôr em causa o método científico como modo exemplar de explicação dos fenómenos; não obstante, o método pavloviano serve outro propósito em *Gravity's Rainbow*, ilustrando o comportamento dum leitor dum obra literária. Todo o leitor, independentemente da fruição que retire da leitura dum livro, deseja chegar ao entendimento do mesmo. Como tal, deixa-se guiar pelas evidências que a obra vai dispondo. Será possível, à segunda página de V., ignorar este passo? "overhead, turning everybody's face green and ugly, shone mercury-vapor lamps, receding in an asymmetric V to the east where it's dark and there are no more bars." (Pynchon, 1963: 2)

Aqui, não interessará tanto falar da competência do leitor, da cultura de cada um aquando do seu embate com a obra. Discutir-se-á sobretudo a relação *comum* que se estabelece entre texto e leitor, numa perspectiva geral. Como já foi dito, todo o leitor ambiciona desvendar o núcleo do texto que lê, chegar ao âmago do mesmo. Esta é, ao que tudo indica, uma *reação* natural. Assim, compreende-se por que Thomas Pynchon faz uso do método pavloviano Estímulo-Resposta, que se adequa perfeitamente à relação obra-leitor: a obra vai deixando indícios que o leitor vai inevitavelmente recolhendo; isto é, a obra (digamos melhor, o autor) vai *estimulando* o leitor, de modo a que este *responda* conforme ele, o autor, quer. A *reação* do leitor é inevitável, no sentido em que este não pode ignorar os indícios que lhe vão sendo apresentados. Assim, a obra literária transforma-se, na verdade, num jogo jogado a dois tempos: o autor estipulou previamente as regras, fazendo com que o leitor jogue posteriormente conforme fora estipulado pelo autor.

Gravity's Rainbow avisa-nos amiúde de que não podemos ler a obra conforme fomos condicionados a ler: "You will want cause and effect. All right." (663). Todavia, num mundo tão simbólico como *Gravity's Rainbow*, é impossível não reagirmos como sempre fizéramos. A inevitabilidade da nossa procura equipara-se à procura de Slothrop: "So Slothrop is borne, afloat on the water-leas. Like signals set out for lost travelers, shapes keep repeating for him, Zonal shapes he will allow to enter but won't interpret, not any more. Just as well, probably." (567) Sabemos que ele não vai encontrar o Schwarzgerät, da mesma forma que sabemos igualmente que terminará estilhaçado. Ora, esse é também o fim do leitor de *Gravity's Rainbow*, que, após tentar compreender todos os signos da obra, não chegando a um sentido unitário do texto, acabará igualmente fragmentado. Logo, o leitor termina ontologicamente disperso na sua identidade, precisamente porque não adquiriu o equilíbrio epistemológico que ansiava. Diz Fokkema, parecendo falar de Thomas Pynchon e de *Gravity's Rainbow*, que "o pós-modernista aspira destruir a ideia de conexão (...) Muitos textos pós-modernistas são uma coleção de fragmentos relativamente desconexos, pondo em causa o código literário que induz o leitor a procurar coerência." (Fokkema, 1983: 68)

Um leitor honesto de *Gravity's Rainbow* admitirá que amiúde terá vociferado contra a obra, precisamente porque esta se evade à compreensão. Thomas Pynchon prevê essa mesma frustração do leitor e literaliza-a. Isto é, as palavras do leitor são antecipadas por Pynchon em *Gravity's Rainbow*, o que deve enfurecer o leitor. Num passo deveras estanho,⁵³ em que Slothrop se vê no meio duma confusão com chimpanzés, oficiais soviéticos e umas raparigas, a desordem é total:

Slothrop finds himself between Otto and Närrisch, being pushed ashore over the brow by soldiers chasing after chimps or girls, or trying to wrangle the cargo ashore. Among splashes, cursing, and girlish shrieks, from the other side of the boat, chorus girls and musicians keep appearing and wandering back and forth. It is difficult to perceive just what the fuck is happening here. (504)

⁵³ De que cito apenas parte — deve ler-se todo o parágrafo: cf. pp. 503-504.

O uso da linguagem ofensiva é também propositada, devendo ser analisada com atenção. *Gravity's Rainbow* possibilita o uso de linguagem obscena, no sentido em que esta é verosímil neste contexto. Não falo só da guerra, mas também do ambiente sexual de *Gravity's Rainbow*. A relação sexual cobre grande parte da obra, pelo que se compreende o uso duma linguagem *nua*, descomprometida, isenta das pressões sociais. Ainda por cima, a maior parte das relações sexuais em *Gravity's Rainbow* implicam a destruição do parceiro,⁵⁴ o que promove uma linguagem ofensiva. Talvez o primeiro grande momento de ostensiva *agressão* ao leitor seja o seguinte:

The Moment was 6:43:16 British Double Summer Time: the sky, beaten like Death's drum, still humming, and Slothrop's cock—say what? yes lookit inside his GI undershorts here's a sneaky *hardon* stirring, ready to jump—well great God where'd *that* come from? (26)

É óbvio que, aqui, ouvimos o leitor. Este “Momento” era completamente inesperado: desde logo, o leitor não aceita ainda com naturalidade que os “rockets” estimulem Slothrop do ponto de vista sexual (aceitará alguma vez?) nem está ainda preparado para esta linguagem, que se tornará comum ao longo da obra após este ponto. Mas, mais importante, são as suas falas: “—say what?” e “—well great God where'd *that* come from?” Poder-se-á dizer que esta é a voz do narrador; não o poderemos negar, o passo é propositadamente ambíguo. Porém, neste passo estabelece-se um diálogo e as reacções são mesmo de alguém que se mostra surpreendido, e bem sabemos que o narrador de *Gravity's Rainbow* sente-se muito confortável na *sua* obra. Na verdade, desmontando o passo, devemos lê-lo da seguinte *forma*:

The Moment was 6:43:16 British Double Summer Time: the sky, beaten like Death's drum, still humming, and Slothrop's cock
—say what?

⁵⁴ Cujos exemplos podem ser vistos no capítulo seguinte.

yes lookit inside his GI undershorts here's a sneaky *hardon*
stirring, ready to jump
– well great God where'd *that* come from?

Os hífenes são na verdade travessões, que introduzem a fala do leitor; aliás, apenas nas frases interrogativas se percebe o quão surpreendente foi este momento. À última pergunta, o narrador responde: “There is in his history, and likely, God help him, in his dossier, a peculiar sensitivity to what is revealed in the sky.” (Ibidem) O narrador já sabe por que houve aquela reacção em Slothrop, ao contrário do leitor; assim, o parêntesis que fecha o pequeno parágrafo que acabo de citar é novamente do leitor, talvez um sussurro: “(But a *hardon*?)”

“–say what?” e “–well great God where'd *that* come from?” são também reacções dum leitor que reage à linguagem até este ponto inesperada de *Gravity's Rainbow*. “–say what?” é uma reacção a “cock” mas também uma surpreendida e imediata resposta à linguagem inusitada; já em “–well great God where'd *that* come from?”, “*that*” refere-se não só a “hardon” mas também ao passo como um todo, um incómodo estímulo do narrador. Poderíamos dizer que esta última frase diz, de certo modo, “De que parte de *Gravity's Rainbow* surgiu isto?” Há até por parte do leitor o desejo de que um poder superior remedeie o desencanto do momento: daí o vocativo “great God”. Num outro passo, o narrador de *Gravity's Rainbow* (ou poderemos dizer que aqui é mesmo Pynchon quem fala) admite mesmo que está a confundir o leitor: “Wait – which one of them was thinking that? Monitors, get a fix on it, *hurry up* –” (298). De novo um passo ambíguo, ouvimos simultaneamente narrador e leitor, este último após os hífenes/travessões.

Este, o tempo de *Gravity's Rainbow* (que é também o nosso), é um que não admite uma percepção plena, pura de sentido, como nenhum jamais o foi. Tanta informação se oferece que o erro se torna *essencial*, intrínseco. A falha de percepção – o erro de leitura – não permite ver para lá do expectável. Em *The Crting of Lot 49*, Oedipa Maas pensa naturalmente: “Each clue that comes is *supposed* to have its own clarity, its fine chances for permanence.” (Pynchon,

1966: 81) A leitura humana, a capacidade do homem em apre(e)nder a realidade, está condicionada há muito tempo, desde os primórdios do primeiro tactear da nossa consciência. “Onde está toda a minha sabedoria? Comportei-me como um obstinado, perseguindo um simulacro de ordem, quando bem devia saber que não há uma ordem no universo.” (Eco, 2002: 465)

II – Da íntegra desintegração de Tyrone Slothrop e da Zona como “cidade contínua”: os ilimitados microcosmos de *Gravity’s Rainbow*

Se oculta em qualquer bolsa ou ruga deste transbordante circundário existe uma Pentesileia reconhecível e recordável por quem lá tiver estado, ou se Pentesileia é só a periferia de si própria e tem o seu centro em toda a parte, já renunciaste a compreendê-lo. A pergunta que agora começa a roer-te a mente é mais angustiante: fora de Pentesileia existe um fora? Ou por mais que te afastares da cidade, te limitas a passar de um limbo a outro e nunca mais conseguirás sair?

Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*

I dream in my dream all the dreams of the other dreamers,
And I become the other dreamers.

Walt Whitman, *Leaves of Grass*

Publicado originalmente em 1973, *Gravity’s Rainbow* segue-se na bibliografia de Thomas Pynchon a *The Crying of Lot 49*, obra de 1966. O salto dum livro para o outro parece marcar a transição entre o Pynchon *dominantemente* modernista e o Pynchon *dominantemente* pós-modernista. Para Brian McHale, que atribui parte do seu estudo em *Postmodernist Fiction* à obra pynchoniana, nomeadamente às três obras iniciais de Thomas Pynchon, *V.*, *The Crying of Lot 49* e *Gravity’s Rainbow*, o dominante de *The Crying of Lot 49* é ainda epistemológico, embora na obra se vislumbre amiúde a instabilidade dos mundos, o que o anarquista mexicano Jesús Arrabal (cujo nome aponta precisamente para a instabilidade ontológica que o mesmo profetiza) parece prever:

You know what a miracle is. Not what Bakunin said. But another world’s intrusion into this one. Most of the time we

coexist peacefully, but when we do touch there's cataclysm. (...)
And yet, señá, if any of it should ever really happen that
perfectly, I would also have to cry miracle. (Pynchon, 1966: 83)

Nem Jesús nem Passerine, o leiloeiro que fecha *The Crying Lot 49*, vão gritar milagre ou proclamar qualquer revelação. Como diz o anarquista, um milagre aconteceria se um mundo se intrometesse noutro; *The Crying of Lot 49* vai prometendo a intrusão do mundo *divino* (porque constantemente anuncia a revelação) no mundo humano, mas, na verdade, nada acontece. *The Crying of Lot 49* termina, então, epistemologicamente instável, mas ontologicamente equilibrado. Desse modo, defende McHale, ao contrário de *Gravity's Rainbow*, *The Crying of Lot 49* não é uma obra pós-modernista, mas ainda modernista, porque o seu dominante é epistemológico e não ontológico.

No final de *The Crying of Lot 49*, Oedipa Maas aguarda pela revelação. Da mesma forma, o leitor espera que o fim do romance desvele a verdadeira natureza do Sistema Tristero, o núcleo de *Lot 49*, e, por conseguinte, o âmago do texto. Porém, *The Crying of Lot 49* fecha-se, não só porque as últimas palavras do romance reproduzem as do título, mas também porque o texto não vai dar a conhecer qualquer tipo de revelação, visto que o leilão do lote 49 nunca chega a realizar-se. Isto é, o leilão não chega a ocorrer *no texto*, o que significa que, de facto, não aconteceu, pois o mundo é o texto; a realidade que Oedipa habita – o mundo ficcional que o leitor aceitou – eclipsou-se aquando da promessa da iluminação.

Oedipa e o leitor, entidades indissociáveis de *The Crying of Lot 49*,⁵⁵ ficarão apenas pelo limiar do conhecimento. A colecção de selos de Tristero seria leiloadada ao quadragésimo nono lote, o que equivale a dizer que Oedipa e o leitor deparar-se-ão, no fim do texto, ante a fronteira da revelação. Segunda reza o discurso bíblico, a revelação de Cristo acontece ao quinquagésimo dia após a Páscoa, o dia de Pentecostes, em que o Espírito Santo desce sobre os Apóstolos,

⁵⁵ Oedipa é o leitor do mundo de *The Crying of Lot 49*, procurando compreender o legado que Pierce Inverarity, seu ex-amante, lhe havia deixado (terá deixado algum?), enquanto que o leitor procura, através de Oedipa, chegar a um entendimento coerente do texto, acumulando os indícios que a personagem principal da obra vai recolhendo.

o que significa que quer Oedipa quer o leitor ficam cruelmente aquém da verdade. Aparentemente, *The Crying of Lot 49* fica em suspenso (“Oedipa settled back, to await the crying of lot 49.”⁵⁶ (Pynchon, 1966: 127)); no entanto, como já disse, as últimas palavras do romance são as do título, o que faz com que a obra afirme uma estrutura circular:⁵⁷ a busca torna-se ininterrupta, jamais se descobrirá o que até então se ocultou. Oedipa não desvelará a verdade, ficando enclausurada no texto como as raparigas do quadro ‘Bordando el Manto Terrestre’, de Remedios Varo, estão aprisionadas numa torre circular;⁵⁸ do mesmo modo, o leitor, que acompanhou Oedipa na sua cruzada, sabe que também não será iluminado.

The Crying of Lot 49 termina, pois, no zénite duma tensão. O fim é epistemologicamente instável, visto que o texto fecha com o eterno adiamento do desvelar da genuína razão de ser do testamento de Inverarity, e, simultaneamente, ontologicamente profético, ou adiado. A essência escapa-se-nos. Ironicamente, o leiloeiro, Loren Passerine, assemelha-se a um anjo, isto é, a um mensageiro de Deus. Espera-se pois que, como um anjo, Passerine comunique a linguagem divina – que ilumine. Mas não haverá qualquer anjo, ou luz sequer:

An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment. Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49. (Pynchon, 1966: 127)

Com este leiloeiro de traços angelicais, anuncia-se a promessa da revelação e, como tal, o contacto do mundo divino com o humano. No entanto, em *The Crying of Lot 49*, isso representaria um cataclismo, o que *Gravity’s Rainbow* já aceita, como refere Brian McHale:

⁵⁶ Perto do final do texto, o narrador já avisara: “The waiting above all” (Pynchon, 1966: 125).

⁵⁷ Não creio que se possa falar dum final aberto em *The Crying of Lot 49*. “Oedipa settled back, to await the crying of lot 49.” marca não só o final do texto como também a eterna angústia de Oedipa e o triste final da procura do leitor: é o fim do mundo (ficcional), não há mesmo mais nada a esperar.

⁵⁸ Cf. Pynchon, 1966: 13.

But Oedipa does not break through the closed circle of her solipsism in the pages of this novel; nor does Pynchon break through here to a mode of fiction beyond modernism and its epistemological premises. The Tristero remains only a possibility. The breakthrough will not come until Pynchon's next novel, *Gravity's Rainbow*, where, no longer constrained by the limits of modernism, he will freely exploit the artistic possibilities of the plurality of worlds, the transgression of boundaries between worlds, the "kiss of cosmic pool balls." The dead-ending of epistemology in solipsism can be transcended, but only by shifting from a modernist poetics of epistemology to a postmodernist poetics of ontology, from Oedipa's anguished cry, "Shall I project a world?," to the unconstrained projection of worlds in the plural. (McHale, 1987: 24, 25)

O adiamento ontológico de *The Crying of Lot 49* é concretizado em *Gravity's Rainbow*,⁵⁹ que começa simbolicamente com um sonho, espaço em que a "consciência das realidades fica obliterada [e] o sentimento de identidade aliena-se e dissolve-se." (Chevalier & Gheerbrant 1982: 616) Pirate Prentice, espião de talento especial que trabalha para a Firma, tem a capacidade de se intrometer nos sonhos de outras pessoas, a notável "Pirate's Condition":

Well, hrrump, heh, heh, here comes Pirate's Condition creeping over him again, when he's least expecting it as usual—might as well mention here that much of what the dossiers call Pirate Prentice is a strange talent for—well, for getting inside the fantasies of others: being able, actually, to take over the burden of *managing* them (11, 12)

Contudo, no dealbar de *Gravity's Rainbow*, intrometemo-nos, nós, leitores, num sonho de Pirate, a primeira personagem nomeada da obra.⁶⁰ *Gravity's Rainbow* desperta, mais precisamente, com um som vindo do céu: "A screaming comes across the sky." (3). Não se trata dum grito ou duma voz, como somos imediatamente levados a pensar; este é o primeiro logro de que o leitor é vítima, ludibriado logo à nascença. George Levine aponta bem que os romances de

⁵⁹ Dwight Eddins chega mesmo a dizer que *Gravity's Rainbow* começa onde *The Crying of Lot 49* acaba. Cf. Eddins, 1990: 109.

⁶⁰ Cf. p. 5: "His name is Capt. Geoffrey ("Pirate") Prentice. He is wrapped in a thick blanket, a tartan of orange, rust, and scarlet. His skull feels made of metal."

Pynchon desorientam.⁶¹ O “screaming” é uma espécie de assobio, um som atrasado que rasga o céu, é a morte a dizer que chegou: um “rocket” acaba de explodir. A estratégia “*trompe-l’oeil*” do início de *Gravity’s Rainbow* é usual nos textos pós-modernistas, estabelecendo no texto uma estrutura ontologicamente instável, assim confundindo e desmoralizando o leitor. David Lodge explica bem este processo: “*Trompe l’oeil* art only becomes art at the moment we recognize how we have been deceived, and it is considered a low form of art precisely because we cannot simultaneously enjoy the illusion and the knowledge that it is an illusion.” (Lodge, 1977: 25). Já não estamos no tempo do Modernismo, no qual ainda se respeita a individualidade do leitor.⁶² Por que há-de um leitor ser tratado com reverência? Trata-nos o mundo/a realidade de igual forma? São mesmo comuns os momentos em *Gravity’s Rainbow* que negam o que outros anteriormente haviam dado a entender, desde as conquistas sexuais/fantasias de Slothrop ao incesto jamais consumado entre Pökler e a filha, Ilse.

Não é, pois, um sopro de vida que inflama *Gravity’s Rainbow* na sua gênese. A obra maior de Thomas Pynchon começa com a morte, da qual não há salvação: “It is too late.” (3). Porém, novo engano sacode o leitor: “It is too late. The Evacuation still proceeds, but it’s all theatre.” (Ibidem). Estamos, afinal, no domínio do “teatro”, no campo da ficção, dentro duma obra literária, que imediatamente se afirma; (e/)ou, então, aceitando o mundo ficcional em que acabamos de entrar, no sonho duma personagem, Pirate Prentice: “It is too late” pode ser visto como as horas tardias da manhã. Independentemente da verdadeira natureza da abertura de *Gravity’s Rainbow*, a página inicial pertence a Pirate, uma das personagens mais relevantes da obra, porque ontologicamente instável e porque desestabiliza a identidade doutras. Os indícios que o texto dá parecem evidentes, mas pouco em *Gravity’s Rainbow* pode ser tomada à letra. O parágrafo que cito na nota 60 parece acabar com o sonho, o que os parágrafos anteriores vão anunciando:

⁶¹ Cf. Levine, 1976: 113.

⁶² Cf. Fokkema, 1983: 35.

There is no way out. Lie and wait, lie still and be quiet. Screaming holds across the sky. When it comes, will it come in darkness, or will it bring its own light? Will the light come before or after?

But it is already light. How long has it been light? All this while, light has come percolating in, along with the cold morning air flowing now across his nipples (4)

Como escreveu Pessoa, “Não sei se é sonho, se realidade, / Se uma mistura de sonho e vida”. O que retrata, de verdade, a primeira página de *Gravity’s Rainbow*, um factual bombardeamento a Londres ou um sonho? Está pois instalada a dúvida logo na entrada da obra. O carácter incerto do texto fá-lo assumir de imediato a sua identidade pós-modernista, no sentido em que a instabilidade ontológica assalta prontamente a obra: que mundo é este em que acabamos de entrar? Estamos perante um sonho duma personagem ou perante a realidade (do mundo ficcional)? Mas qual das realidades?⁶³ O leitor terá de conviver entre estas duas realidades, estes dois mundos, como Brian McHale salienta: “Another symptom of ontological stress is anarchism, the refusal either to accept or to reject any of a plurality of available ontological orders. This, I would maintain, is precisely the postmodernist condition: an anarchic landscape of worlds in plural.” (McHale, 1987: 37) Em que devemos, nós, leitores, crer? O texto não se desmancha, qualquer leitura é possível. O leitor apercebe-se, isso sim, de que acaba de entrar num jardim de caminhos bifurcados, para me apropriar duma expressão de Borges. Qualquer das leituras é legítima e, como tal, nenhuma deve ser desprezada: o leitor não pode fazê-lo, terá de conviver com a dúvida.

Pirate é também conhecido pelos seus pequenos-almoços, os insígnies “Banana Breakfasts”. A relação entre a banana, o “Rocket” e o órgão sexual masculino é óbvia; aqui, interessa apenas realçar a simbologia da banana, que a cultura oriental liga à instabilidade e à impermanência das coisas.⁶⁴ Brian McHale resume bem a importância desta personagem na obra: “In short,

⁶³ “Isn’t this an “interface” here? a meeting surface for two worlds... sure, but *which two*?” (668)

⁶⁴ Cf. Chevalier & Gheerbrant 1982: 113.

Pynchon's invention of the man who manages other people's fantasies places in our hands an immensely powerful naturalization, a ready-made strategy for accounting for anomalous passages." (McHale, 1987: 72) Deste modo, os inúmeros passos anómalos de *Gravity's Rainbow* ficam justificados, como de certa forma toda a estrutura da obra se torna, sob este olhar, lógica. Uma vez mais, Brian McHale sintetiza capazmente a coerência desta relação entre as personagens e a *sua* própria obra: "hallucination-prone characters motivate the presence of hallucinatory structure and content, while hallucinatory structure and content motivate the presence of hallucination-prone characters." (McHale, 1992: 66)

Há vários exemplos em *Gravity's Rainbow* que dão conta da intromissão que se estabelece entre a ficção e a realidade. Tyrone Slothrop, com os seus inúmeros disfarces, é o paradigma desta *transfêrência*, pois traz a ficção para dentro da realidade, confundindo-as. Mas falaremos dele com mais cuidado adiante. Um dos notáveis casos que Thomas Pynchon realça em *Gravity's Rainbow* no que concerne à intromissão da ficção na realidade diz respeito ao realizador alemão Fritz Lang, cujos filmes são várias vezes referidos na obra.⁶⁵ Tomando como exemplo a contagem decrescente antes do lançamento de mísseis, Pynchon destaca sobretudo que a ficção faz a realidade – inventa-a –, não só a de *Gravity's Rainbow*, mas a própria vida: "The countdown as we know it, 10-9-8-u.s.w., was invented by Fritz Lang in 1929 for the Ufa film *Die Frau in Mond*. He put it into the launch scene to heighten the suspense. "It is another of my damned 'touches,' " Fritz Lang said." (753). Deste modo, instala-se a dúvida: será a ficção uma projecção da realidade ou será a realidade uma consequência da ficção? Slothrop chega mesmo a confundir a voz do Presidente Norte-Americano Eisenhower com a do famoso actor Clark Gable: " "On D-Day," he confesses, "when I heard General Eisenhower on the radio

⁶⁵ *Metropolis*, talvez a obra-prima de Fritz Lang, é amiúde referida em *Gravity's Rainbow*, por razões óbvias. Cidade governada por um "Elect" (para usar a designação de *Gravity's Rainbow*), (o "cérebro" que lidera a partir da sua "Nova Torre de Babel"), e sustentada pelo trabalho dos "Preterites", o "corpo" da cidade, Metropolis é o expoente máximo da tecnologia, cidade em que as máquinas são deuses e sobre a qual paira a morte. Cf. p. 578: Pöckler e outros sonhavam com esta poderosa cidade.

announcing the invasion of Normandy, I thought it was really Clark Gable, have you ever noticed? the voices are *identical*....” (577).

O exemplo supremo de *Gravity's Rainbow* no que concerne à instabilidade ontológica dos mundos reais e ficcionais é o que tem como *resultado* Bianca e Ilse. A transição do 39º para o 40º capítulo é dos momentos mais conseguidos de *Gravity's Rainbow*. Slothrop, vestido de Rocketman (personagem de banda desenhada da década de 40 de Harry “A” Chesler que combate o crime e os alemães) e ostentando a identidade do actor de filmes pornográficos Max Schlepzig (três identidades num só ser, portanto), tem relações sexuais com a actriz pornográfica Margherita (ou Greta) Erdmann, que contracenara precisamente com Max Schlepzig no filme *Alpdrücken* (que, segundo o narrador, muito contentou Goebbels⁶⁶). Assim, Slothrop, que *representa* duas outras identidades, terá como parceira sexual alguém que, na vida real [de *Gravity's Rainbow*], *representa*. O contacto entre *realidades* díspares não poderia ser mais *íntimo*. A relação sexual ocorre inclusive no local das filmagens de *Alpdrücken*, onde Slothrop, a pedido de Greta, realmente contracena como Max Schlepzig e onde Greta se comporta como uma autêntica personagem de ficção, já que os seus actos imitam a sua representação em *Alpdrücken*. Deste modo, Slothrop, que, devido ao passaporte falso que possui, *é* Max Schlepzig, *faz* de Max Schlepzig. A realidade de Slothrop (ser Max) coloca-o no lugar da ficção (fazer de Max). Tudo se torna ainda mais intrincado. Greta é mãe de Bianca, concebida por Max aquando das filmagens de *Alpdrücken*:

“*Alpdrücken*, was our first. I think Bianca is his child. She was conceived while we were filming this. He played the Grand Inquisitor who tortured me. Ah, we were the Reich's Sweethearts – Greta Erdmann and Max Schlepzig, Wonderfully Together –” (395)

⁶⁶ Cf. p. 461. Este é um óptimo exemplo da fusão entre factos e ficção, uma característica pós-modernista (Cf. Hassan, 1996: 398) que obviamente implica a instabilidade ontológica.

Durante o acto sexual, Greta, que imagina Slothrop como sendo Max, recorda Bianca, assim como Slothrop (ou Max ou Rocketman) se lembra de Katje Borgesius, com quem havia tido relações sexuais anteriormente:

She comes once, then perhaps again before Slothrop puts the whip down and climbs on top, covering her with the wings of his cape, her Schlepzig-surrogate, his latest reminder of Katje... and they commence fucking, the old phony rack groaning beneath them, Margherita whispering *God how you hurt me* and *Ah, Max...* and just as Slothrop's about to come, the name of her child: strained through her perfect teeth, a clear extrusion of pain that is not in play, she cries, Bianca....

□ □ □ □ □ □ □ □

...yes, bitch—yes, little bitch—poor helpless *bitch* you're coming can't stop yourself now I'll whip you again whip till you bleed.... Thus Pökler's whole front surface, eyes to knees: flooded with tonight's image of the delicious victim bound on her dungeon rack, filling the movie screen—close-ups of her twisting face, nipples under the silk gown amazingly erect, making lies of her announcement of pain—*bitch!* she loves it... and Leni no longer solemn wife, embittered source of strength, but Margherita Erdmann underneath him, on the bottom for a change, as Pökler drives in again, into her again, yes, bitch, yes.... (397)

Esta transição é notável. O leitor lê a primeira frase do novo capítulo imaginando Slothrop com Greta: não pode ser doutro modo. Porém, a segunda frase traz-lhe um outro nome, Pökler, e, mais adiante, Leni. O 40º capítulo começa com uma nova relação sexual, a de Pökler com Leni, ocorrida antes da de Slothrop e Greta. Pökler comporta-se como Max Schlepzig em *Alpdrücken* da mesma forma que Slothrop/Rocketman/Max se comporta(m) como Pökler, antes dele(s). O verbo “to whip” é deveras sugestivo: o pénis de Pökler *chicoteia* Leni do mesmo modo que o chicote de Max e do Rocketman chicoteiam Greta. Pensando em *Alpdrücken*, Leni faz de Greta, pois claro, tal como Pökler faz de Max. Assim, Pökler e Leni recriam a ficção; isto é, a realidade (de *Gravity's Rainbow*, evidentemente) imita a ficção. Ou melhor, a ficção gera a realidade: a relação sexual entre Pökler e Leni ocorre depois do engenheiro alemão ter visto o filme *Alpdrücken* no cinema:

He had come out of the Ufa theatre on the Friedrichstrasse that night with an erection, thinking like everybody else only about getting home, fucking somebody, fucking her into some submission....God, Erdmann was beautiful. How many other men, shuffling out again into depression Berlin, carried the same image back from *Alpdrücken* to some drab fat excuse for a bride? How many shadow-children would be fathered on Erdmann that night? (Ibidem)

A última pergunta faz todo o sentido. Como resultado desta relação entre Pökler e Leni, Ilse é concebida: “It was never a real possibility for Pökler that Leni might get pregnant. But looking back, he knew that had to be the night, *Alpdrücken* night, that Ilse was conceived.” (Ibidem). Ilse torna-se assim numa “shadow-children”, num produto *da* ficção. Como disse acima, a ficção gera a realidade.

Com isto, Ilse associa-se a Bianca, que é também um resultado da ficção, ou não tivesse ela sido concebida aquando das cenas de *Alpdrücken*: “Ilse, fathered on Greta Erdmann’s silver rand passive image, Bianca, conceived during the filming of the very scene that was in his thoughts as Pökler pumped in the fatal charge of sperm – how could they not be the same child?” (576-7). A ficção e a realidade tornam-se numa só. Bianca nasce a partir da ficção, ou da realidade ficcionada; Ilse nasce da ficção tornada realidade. Ilse torna-se mesmo na “sombra(s) das sombras”, os seus contornos não são óbvios: “She was conceived because her father saw a movie called *Alpdrücken* one night and got a hardon. (...) But Ilse, some Ilse, has persisted beyond her cinema mother, beyond film’s end, and so have the shadows of shadows.” (429). Com tudo isto, parece natural que a identidade de Ilse seja das mais instáveis de *Gravity’s Rainbow*. Ontologicamente, Ilse é incerta, pelo menos para o seu pai. Weissmann (ou Blicero), o superior máximo de Pökler, mantém-lhe a filha cativa num campo de concentração, de modo a poder usar sempre o seu melhor engenheiro físico. Quando visitado por Ilse, Pökler duvida da real existência da filha, questionando-se se a “Ilse” que Blicero lhe vai dando é a Ilse

que concebeu ou outra que surge no seu lugar. Pode ser apenas paranóia de Pökler, mas a dúvida não deixa de ser legítima:

In late August he had his second visit. It should have been "Ilse returned," but Pökler wasn't sure. As before, she showed up alone, unannounced—ran to him, kissed him, called him Papi. But...

But her hair, for one thing, was definitely dark brown, and cut differently. Her eyes were longer, set differently, her complexion less fair. It seemed she'd grown a foot taller. But at that age, they shoot up overnight, don't they? If it *was* "that age..." Even as Pökler embraced her, the perverse whispering began. Is it the same one? Have they sent you a different child?
(417)

Várias são as personagens ontologicamente instáveis em *Gravity's Rainbow*. Ninguém o é mais do que Tyrone Slothrop, a personagem por excelência do Pós-Modernismo, que, no final, será mesmo disseminado. Duvidamos da própria realidade de Ilse, e outras personagens, como Greta, representam com acuidade a instabilidade ontológica própria do indivíduo no mundo pós-moderno. Greta é o símbolo supremo na obra do parceiro sexual destruído ou humilhado, lista em que se incluem Gottfried, Katje, Bianca, Leni, Jessica⁶⁷ e Ernest Pudding.⁶⁸ A lista dos indivíduos com os quais Pirate Prentice teve relações sexuais é ainda mais impressionante, indo de crianças a idosas, de relações heterossexuais a homossexuais.⁶⁹ O capítulo a que pertence o passo aludido começa com uma epígrafe sugestiva: "Dear Mom, I put a couple of people in Hell today..." (537). A "Grande Orgia das Nações" (a designação é minha) que ocorre no *Anubis*, o "navio de todas as nações"⁷⁰ (ou que acontece num sonho de Slothrop, como já referi na introdução), é também portentosa (Cf. pp. 467-8).

Greta é uma personagem pós-moderna notável, no sentido em que a sua existência está já para lá do mundo que o Modernismo conheceu. Como já

⁶⁷ Não por Roger Mexico mas pelo Capt. Jeremy.

⁶⁸ Este último, numa cena com Katje Borgesius, "Mistress of the Night", que faz lembrar um passo de *Ulysses*, entre Bloom e a Domina Nocturna. Cf. sobretudo pp. 235-6.

⁶⁹ Cf. p. 547.

⁷⁰ Cf. p. 462.

vimos, o Modernismo assenta na dúvida epistemológica: “Quem sou eu?” será a pergunta central do ser. O indivíduo do mundo pós-moderno não pergunta “Quem sou eu?” mas “O que sou?” ou “Quantos sou?”. Fokkema explica bem esta diferença: “O pós-modernista, em vez de se concentrar no eu interior, como os modernistas eram tentados a fazer, não respeita qualquer fronteira” (Fokkema, 1983: 77). Greta Erdmann, cuja identidade está tão estilhaçada, nem sequer se questiona:

It was always easy for men to come and tell her who to be. Other girls of her generation grew up asking “Who am I?” For them it was a question full of pain and struggle. For Gretel it was hardly ever a question. She had more identities than she knew what to do with. Some of these Gretels have been only the sketchiest of surfaces – others are deeper. (482)

Pynchon é simultaneamente eloquente e mordaz. A máscara e o disfarce (Greta, como atriz, disfarça-se amiúde para poder sobreviver⁷¹) são artifícios deste novo tempo, autênticos simulacros. Ihab Hassan chama-lhe a “difusão do ego”,⁷² uma característica da “desumanização” característica da poética pós-modernista. Num mundo em guerra e num tempo em que a informação e a contra-informação são essenciais, também os espões ganham preponderância; como já havia feito em *V.*, Thomas Pynchon usa genialmente em *Gravity’s Rainbow* a figura do espião para representar a incerteza identitária dos indivíduos do mundo pós-moderno. Não só Tyrone Slothrop se faz passar por espião:⁷³ Pirate Prentice e Tchitcherine, duas das personagens mais relevantes da obra, são também espões. Tchitcherine, oficial soviético que procura o seu meio-irmão Enzian e o Schwarzgerät, chega, a determinado ponto, a trocar de identidade com Slothrop, o que o confunde. No mundo pós-moderno, até os espões não distinguem com clareza, não saindo intactos dum jogo de máscaras:

⁷¹ “she needed the work.” (Ibidem)

⁷² Cf. Hassan, 1996: 397.

⁷³ Em “The Secret Integration”, conto de Pynchon de 1964, também a personagem chamada Slothrop funciona como espião: “The original idea had been that Hogan Slothrop would make a better infiltrator into the PTA meetings because of his experience with Alcoholics Anonymous” (Pynchon, 1984: 154).

The disguise business grows complicated. Zhdaev's jacket with the gold-starred *pogoni* on the shoulders gets draped around the Springer, who is now humming everyone a Kurt Weill medley. Zhdaev puts on Springer's white suit, and then him and Tchitcherine get tied up with their own belts, a-and neckties. "Now – the idea," Slothrop explains, "being that you, Tchitcherine, will be posing as me, and the major there –" (...) Slothrop stands in the light in Tchitcherine's uniform, and waves dramatically, pointing at the two hogtied officers. "Make it good," he mutters to Tchitcherine, "I'm trusting you now, but look out I have a great passive vocabulary, I'll know what you're saying."

It's O.K. with Tchitcherine, but confusing. "I'm supposed to be who, know?" (513)

Num episódio que faz lembrar a troca de chapéus entre Vladimir e Estragon, em *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett, e o passo acima citado, Slothrop, entretanto mascarado de Rocketman, e outras três personagens trocam de indumentária antes duma missão:

They decide on an intricate system of disguise. Säure gives Slothrop his jacket. Trudi wears the green cape. Magda puts on Slothrop's boots, and he goes in his socks, carrying her own tiny shoes in his pockets. They spend some time gathering plausible items, kindling and greens, to fill the helmet with, and Säure carries that. Magda and Trudi help stuff Slothrop into the bucksin pants (367)

São vários os disfarces e as identidades que Slothrop ostenta. Já vimos que Tyrone se fez passar por Max Schlepzig, mas há mais exemplos. Ele chega a ser Ian Scuffling ("A little before noon a young woman lets herself in with a passkey and leaves him the papers. He is now an English war correspondent named Ian Scuffling." (256)) e, depois dum rápido e inconsciente disfarce, faz lembrar Hitler!: " "You look like Hitler now. Now they will *really* want to kill you!" German humour." (309). Porém, o disfarce que melhor lhe *assenta* é o de Rocketman. Na verdade, nenhum crítico ousará negar que Tyrone Slothrop é o *Rocketman* de *Gravity's Rainbow*, que tem um "Rocket" como centro: como já foi dito no capítulo anterior, a relação entre Slothrop e o "Rocket" é *íntima*.

Slothrop mascarar-se-á e será conhecido por muito tempo como Rocketman,⁷⁴ o que faz com que esta entidade ficcional entre no mundo real. Através de Slothrop, o Rocketman passa a existir *realmente*, confundindo os mundos.⁷⁵ Algumas personagens tratá-lo-ão como Rocketman, e até o próprio narrador de *Gravity's Rainbow* atribui-lhe essa identidade: “ “Do you have any armies?” Trudi wants to know. Slothrop, or Rocketman, hands over half a withered pack.” (366)

Este seu disfarce é óptimo na Zona – ou no mundo pós-moderno. As fronteiras geográficas são controladas, mas estas já não são as únicas que existem. Nada as conseguirá penetrar, diz-se que apenas as personagens de banda desenhada!⁷⁶ E é dessa forma que Slothrop rompe os mundos. Ninguém o perturba porque o seu disfarce não o torna visível como inimigo: a instabilidade ontológica dos mundos ainda não é do conhecimento de todos:

Invisible. (...) He is the invisible youth, the armored changeling. Providence's little pal. *Their* preoccupation is with forms of danger the War has taught them – phantoms they may be doomed now, some of them, to carry for the rest of their lives. Fine for Slothrop, though – it's a set of threats he doesn't belong to. They are still back in geographical space, drawing deadlines and authorizing personnel, and the only beings who can violate their space are safely caught and paralyzed in comic books. They think. They don't know about Rocketman here. They keep passing him and he remains alone (379)

Quer neste passo de *Gravity's Rainbow* quer no seguinte, podemos ver que a palavra “invisível” é nuclear para realçar o estado “slothropiano” do mundo pós-moderno. A palavra “invisível” denuncia um sócio-código, um campo semântico pós-modernista, como Fokkema faz notar (Cf. Fokkema, 1983: 76-7). Palavras como “labirinto”, “espelho” ou “viagem” fazem parte das preferências

⁷⁴ “Once Slothrop – or Rocketman, as he is soon to be known –” (359)

⁷⁵ “the confusion of realms”, para Ihab Hassan, em “POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography”, uma das facetas do experimentalismo do Pós-Modernismo.

⁷⁶ Assim, não estranhará que Thomas Pynchon, escritor que sempre se escondeu da exposição social, tenha aceitado fazer parte de dois episódios da famosa série *The Simpsons*, nomeadamente nos episódios “Diatribes of a Mad Housewife” e “All's Fair in Oven War” (ambos estreados em 2004), que contêm os únicos registos áudio públicos da sua voz. Em ambos os episódios, Thomas Pynchon aparece com um saco de papel na cabeça, ocultando a sua face.

semânticas pós-modernistas: a sua constante repetição ou suscitação por intermédio doutras palavras *caracterizam* o texto. A palavra “invisível” alude ao labirinto, uma *noção* intrinsecamente pós-modernista; “as cidades invisíveis” que o Marco Polo de Italo Calvino dá a conhecer a Kublai Kan são disso o maior exemplo, sobretudo as cidades contínuas de Leónia, Trude, Procópia, Cecília e Pentésileia, que são todas uma só, a mesma: “Os lugares misturaram-se – disse o cabreiro, – Cecília está em toda a parte;” (Calvino, 2006: 155). Geograficamente impossíveis, estas cidades são verosímeis, porque ontologicamente instáveis. A sua invisibilidade *encontra-se* nas suas linhas fronteiriças, que não existem. Assim, nunca estamos fora destas cidades, ou mesmo dentro, porque não as encontramos. Elas são o mundo pós-moderno: “o mundo está coberto por uma única Trude que não começa nem acaba” (Ibidem: 131).⁷⁷

Slothrop, ou Rocketman, melhor dizendo, é também invisível no cenário da guerra, que não o antecipa. De certa forma, a guerra não antecipa o Rocketman do mesmo modo que ninguém (nem mesmo Slothrop) antecipa o “Rocket”. E se o “Rocket” é a guerra, como o Rocketman é o “Rocket”, então Slothrop é a guerra, é a pós-modernidade personificada, sob inúmeros disfarces. Slothrop não esperaria também encontrar Mickey Rooney, insigne e prolífero actor norte-americano. O inverso também se aplica, Mickey Rooney surpreende-se com o Rocketman: uma vez mais, duas personagens de dois mundos ontologicamente díspares cruzam-se no único cenário possível. “É um momento extraordinário”:

Slothrop freezes, thinking *invisible, invisible...* Footsteps approach, and over the railing leans—well, this may sound odd, but it’s Mickey Rooney. Slothrop recognizes him on sight, Judge Hardy’s freckled madcap son, three-dimensional, flesh, in a tux and am-I-losing-my-mind face. Mickey Rooney stares at Rocketman holding a bag of hashish, a wet apparition in helmet and cape. (...) He *knows* he is seeing Mickey Rooney, though

⁷⁷ Há mesmo um “reino invisível” em *GR*, um campo de concentração em *Zwölfkinder*, que Pökler, surpreendido, encontra: cf. pp. 432-3. Ihab Hassan também fala desta característica pós-modernista: “Worse, the City as holocaust or death camp: Hiroshima, Dresden, Auschwitz.” (Hassan, 1996: 396).

Mickey Rooney, wherever he may go, will repress the fact that he ever saw Slothrop. It is an extraordinary moment. (382)

Se o fato do Rocketman é o que melhor se ajusta a Slothrop, o “pig costume” que o americano veste, imitando o herói-porco Plechazunga, é o que trará as consequências mais dramáticas, embora não para si. O disfarce, ou a máscara, serve não só para esconder, mas também para confundir, para fazer aparecer um outro. O episódio “pig costume/Duane Marvy” funciona como paródia de Pynchon ao próprio mundo pós-moderno, que, de tão confuso, resulta na *anulação íntima* do sujeito, como veremos adiante: “The pig costume is a little startling—pink, blue, yellow, bright sour colors, a German Expressionist pig, plush outside, padded with straw inside. It seems to fit perfectly. Hmm.” (568) A penúltima frase e a interjeição com que o parágrafo fecha são um toque cruel de Pynchon. O fato, na verdade, condiz com Slothrop, mas adapta-se também ao Major Duane Marvy. O comportamento sexual destas duas personagens é deveras depravado⁷⁸ (como é o da grande parte das personagens de *Gravity’s Rainbow*), pelo que o disfarce lhes assenta “perfeitamente”. Apanhado num jogo de dissimulação e ocultação que não conseguiu controlar, Marvy, mascarado com o “pig costume” que muitos sabiam ser o último disfarce de Slothrop, e escondendo droga, aceita ser “Slothrop”, perseguido por Pointsman:

“Leftenant Slothrop, we presume. Come along, now.”

He keeps silent. Slothrop, O. K., we’ll just wait, see what the score is, square the dope thing later, play dumb, say it must’ve been planted. Maybe even find him a Jewish lawyer good enough to nail the ‘suckers for false arrest. (607)

Pointsman deseja Slothrop para estudá-lo; mais precisamente, Pointsman, com a sua educação pavloviana, quer os testículos de Slothrop para estudar os estímulos que “desencadeiam” as bombas. É esse o problema de Marvy:

“I mean you really got the wrong fella, you know?”

⁷⁸ Vide sobre Marvy p. 605.

“Of course, Leftenant.”

“Hey, hey, hey. No. Not me, I’m a *major*.” He should be more emphatic about this, more convincing. Maybe it’s the ‘sucking pig mask in the way. Only he can hear his voice, now given back entirely to himself, flatter, metallic... they can’t hear him. “Major Duane Marvy.” They don’t believe him, don’t believe his name. Not even *his name*.... (608)

O nome e a palavra não são a salvação. A linguagem falha. Marvy, vestido de Plechazunga, oculta Slothrop, ausente – invisível. Há um outro que aparece no lugar de Slothrop. Marvy é *intimamente anulado* pois ficará sem os seus testículos, pouco depois de uma unilateral relação sexual com uma prostituta espanhola. O Major perde a sua identidade, precisamente porque perde o que o define.

Parece então fazer todo o sentido que Slothrop surja amiúde disfarçado. De facto, em tempo de guerra, a máscara ilude, torna o real invisível. Slothrop não é, na verdade, uma personagem sobre a qual se possa dizer muito, pois não sabemos assim tanto sobre ele – não é facilmente definível. Amiúde mascarado, assumindo várias identidades, Slothrop está, pois, *completamente* disseminado ao longo de *Gravity’s Rainbow*, não admirando que acabe estilhaçado. É lógico que assim seja. O último passo em que Tyrone Slothrop aparece fisicamente em *Gravity’s Rainbow* ocorre a cerca de 130 páginas do fim do romance, num momento ímpar, que o leitor há muito aguardara: Slothrop vê um arco-íris:

And now, in the Zone, later in the day he became a crossroad, after a heavy rain he doesn’t recall, Slothrop sees a very thick rainbow here, a stout rainbow cock driven down out of pubic clouds into Earth, green wet valleyed Earth, and his chest fills and he stands crying, not a thing in his head, just feeling natural.... (626)

Na verdade, Slothrop tornar-se-á numa “crossroad”, desaparecendo como entidade inteira. Estilhaçar-se-á por *Gravity’s Rainbow*, o que corresponde à lógica do romance, que apenas admite seres instáveis. Faz todo o sentido que Slothrop se desintegre, pois essa é a sua condição, enquanto personagem pós-

moderna por excelência. No limite, essa é a condição de qualquer personagem de ficção, que aparece sempre disseminada na obra a que pertence. Num passo que começa por aludir à sua mãe, Slothrop surge estilhaçado:

Nalline Slothrop just before her first martini is right here, in spirit, at this Kruppfest. So is her son Tyrone, but only because by now—early Virgo—he has become one plucked albatross. Plucked, hell—*stripped*. Scattered all over the Zone. It's doubtful if he can ever be "found" again, in the conventional sense of "positively identified and detained." (712)

Slothrop não será mais "encontrado" em *Gravity's Rainbow* depois do seu encontro com o arco-íris; e *Gravity's Rainbow* sustenta-se sem Slothrop nas últimas 130 páginas. Este aparente desequilíbrio é, isso sim, nova evidência da verosimilhança suprema da obra, cuja forma responde ao conteúdo de modo exemplar. Aliás, a partir da página 681, até ao final da obra (cerca de 80 páginas, portanto), *Gravity's Rainbow* apresenta inúmeras histórias fragmentadas: a obra termina, pois, representado literalmente a sua estrutura interna, o seu núcleo disperso. Com uma ausência tão prolongada, Tyrone Slothrop torna-se, como o centro da obra, numa elipse de *Gravity's Rainbow*:

There is also the story about Tyrone Slothrop, who was sent into the Zone to be present at his own assembly—perhaps, heavily paranoid voices have whispered, *his time's assembly*—and there ought to be a punch line to it, but there isn't. The plan went wrong. He is being broken down instead, and scattered. (738)⁷⁹

Como o seu próprio tempo ("*his time's assembly*"), Slothrop é uma entidade estilhaçada, fragmentada. Faz todo o sentido nomeá-lo como o mais completo microcosmos de *Gravity's Rainbow* ou do mundo pós-moderno; numa entrevista ao *Wall Street Journal*, um elemento da Counterforce sublinha-o: "[Slothrop] was one of our fatal weaknesses. (...) Some called him a "pretext." Others felt that he was a genuine, point-for-point microcosm." (Ibidem)

⁷⁹ Vide também p. 742.

Tyrone Slothrop é, resumindo-o numa frase, a personagem mais íntegra de *Gravity's Rainbow* — a mais verosímil, lógica. Para Brian McHale, Slothrop vai mesmo além de *Gravity's Rainbow*: “the most spectacular instance of a “pieced apart” character in postmodernist writing must surely be Pynchon’s Tyrone Slothrop.” (McHale, 1987: 105). A sua integridade e a sua completude enquanto personagem resultam da sua disseminação ao longo do texto: “he is also a literalization in, we might say, the literal sense of the term. (...) he literally becomes *literal*—a congeries of letters, mere words.” (Ibidem) Neste sentido, Tyrone Slothrop de Thomas Pynchon é o que James Joyce já havia previsto com Anna Livia Plurabelle. A desintegração final de Slothrop é pois um momento íntegro de *Gravity's Rainbow* — não podia ser doutra forma: “[Seaman Bodine]’s looking straight at Slothrop (being one of the few who can still see Slothrop as any sort of *integral creature* any more. Most of the others gave up long ago trying to hold him together, even as a concept (...).” (740, meu itálico).

A instabilidade ontológica de Slothrop só tem par em *Gravity's Rainbow* com a Zona, o múltiplo cenário de guerra onde esta se desenvolve. Slothrop e a Zona são, respectivamente, um micro e um macrocosmo do mundo pós-moderno. A Zona abarca um grande espaço de *Gravity's Rainbow*, o que convém, já que a Zona representa o próprio mundo. É dito logo na entrada de “In the Zone”, a terceira, a maior e a mais relevante das quatro secções de *Gravity's Rainbow*:⁸⁰ “borders fall away” (281). Ou mesmo antes, na epígrafe da

⁸⁰ Embora não se possa afirmar que “In the Zone” se eleva como o centro de *Gravity's Rainbow*, que um não oferece, a sua extensão e a sua natureza permitem-lhe legitimar-se como a secção ontologicamente mais instável, o que, em *Gravity's Rainbow*, é uma vantagem. Abrangendo quase metade da obra (44.5% do corpo do texto), “In the Zone” destaca-se como o espaço maior de *Gravity's Rainbow*, sendo composto por trinta e dois dos setenta e três capítulos da obra (43.8%).

Como nota seguramente proveitosa, aqui fica a estrutura externa de *Gravity's Rainbow*, nomeadamente a divisão das quatro grandes secções que compõem a obra e o volume de cada uma delas:

Quatro secções (setenta e três capítulos):

1. Beyond the Zero
pp. 1-177 = 177 pp. = 23.3%
Vinte e um capítulos (1 a 21)

secção, ouvimos Dorothy, de *The Wonderful Wizard of Oz*: “Toto, I have a feeling we’re not in Kansas any more....” (279). *The Wizard of Oz*, livro de 1900 de L. Frank Baum, é um título para crianças, mais comumente associado ao filme de 1939.⁸¹ A obra torna-se importante neste contexto porque L. Frank Baum criou com Oz um espaço impossível no Kansas, porque seguramente maior do que o próprio estado. Oz é a zona fronteira, mas *deslocada*: uma zona como centro.⁸² Com o fim das fronteiras a Oeste, os escritores americanos reconceptualizaram a América e a fronteira, tendo L. Frank Baum sido “o “inocente” precursor da heterotopia pós-modernista norte-americana.”⁸³ Diz Fokkema que enquanto “[o]s modernistas escreviam sobre mundos concebíveis e possíveis; os pós-modernistas escrevem sobre mundos concebíveis, pelo menos imagináveis, mas impossíveis, mundos que, assim nos diz a razão, só podem existir na nossa imaginação.” (Fokkema, 1983: 81, 82)

Como tem sido dito, as fronteiras esbatem-se no mundo pós-moderno: a ficção imiscui-se na realidade, a identidade estável do sujeito é abalada, as áreas do conhecimento, em crise, são reformuladas. Na Zona, está tudo misturado:

barn-swallow souls, fashioned of brown twilight, rise toward
the white ceilings... they are unique to the Zone, they answer to
the new Uncertainty. Ghosts used to be either likenesses of the

-
2. Un Perm' au Casino Hermann Goering
pp. 179-278 = 100 pp. = 13.2%
Oito capítulos (22 a 29)
 3. In the Zone
pp. 279-616 = 338 pp. = 44.5%
Trinta e dois capítulos (30 a 61)
 4. The Counterforce
pp. 617-760 = 144 pp. = 18.9%
Doze capítulos (62 a 73)

⁸¹ Uma das cenas mais conhecidas do filme é a representação de Judy Garland da galardoada canção “Over the Rainbow”, de Yip Harburg. Sobre isto, faço minhas as palavras do narrador de *Gravity's Rainbow*: “damn it, what cue, right in front of our eyes, that we haven't the subtlety of heart to see?...” (86)

⁸² Cf. McHale, 1987: 50.

⁸³ Cf. McHale, 1987: 51.

dead or wraiths of the living. But here in the Zone categories have been blurred badly. (303)

Há um motivo que subjaz a todas estas alterações: a guerra. Ela é a imagem da catástrofe total, mas tem como princípio o restabelecimento da harmonia, do equilíbrio. Porém, a mais pura das suas ambições empalidece quase sempre face às suas desastrosas consequências. Se o tempo e o espaço se *formam* consoante a guerra, *Gravity's Rainbow*, uma das obras literárias máximas do seu e de qualquer tempo, adquire também a forma da guerra. Aliás, Fokkema faz notar que o enredo labiríntico destrói as concepções de espaço e tempo.⁸⁴ Maior verosimilhança não se poderia pedir a Thomas Pynchon, que compreendeu que o bélico gera o babélico; que a guerra e que este novo tempo são avessos a um sentido uno das coisas, que não tem *condições* de existir.

Todas as guerras implicam a anulação do sujeito, mas a II Grande Guerra eleva esta condição a um nível ainda mais absurdo, visto que não é sequer necessário acarear o inimigo para aniquilá-lo. É possível matar o outro estando num outro espaço, até num outro tempo. O gesto do Presidente Truman é disso um exemplo supremo:

We must also never forget famous Missouri Mason Harry Truman: sitting by virtue of death in office, this very August 1945, with his control-finger poised right on Miss Enola Gay's atomic clit, making ready to tickle 100,000 little yellow folks into what will come down as a fine vapor-deposit of fat-cracklings wrinkled into the fused rubble of their city on the Inland Sea... (588)

Assim se esbatem todas as fronteiras de espaço e tempo, como já vimos: "Nowhere is safe." (728). O "Rocket" é, claro está, o símbolo desta *morte à distância*; a sua existência cobre o mundo inteiro, tornando-o num só, sem fronteiras que possam proteger da morte. Nenhum espaço é inviolável ou impenetrável,⁸⁵ a morte atingirá qualquer um.⁸⁶ Todos os lugares são um: "

⁸⁴ Cf. Fokkema, 1983: 69.

⁸⁵ Esta palavra faz todo o sentido neste contexto, sobretudo se pensarmos no desenho fálico do "Rocket", que Pynchon tão bem explora.

"There are no zones (...). No zones but the Zone." " (333), diz Schnorp, um entusiasta em balões (Cf. p. 332).⁸⁷

A Guerra e as perseguições obrigaram à deslocação de populações e, como consequência, a nacionalidade das pessoas deixa de ser um factor de diferenciação.⁸⁸ Todos se haviam tornado num só corpo errante, despedaçado, sem lugar próprio. Muitos cantam a "Displaced Person's song",⁸⁹ canção sobre comboios sem condutor que conduzem à morte e a cujas preces não devem ser respondidas.⁹⁰ O regresso a casa parece repor a ordem, mas esta já havia sido perdida há muito:

The Nationalities are on the move. It is a great frontierless streaming out here. Volksdeutsch from across the Oder, moved out by the Poles and headed for the camp at Rostock, Poles fleeing the Lublin regime, others going back home, the eyes of both parties, when they do meey, hooded behind cheekbones, eyes much older than what's forced them into moving, Estonians, Letts, and Lithuanians trekking north again, all their wintry wool in dark bundles, shoes in tatters, songs too hard to sing, talk pointless, Sudetens and East Prussians shuttling between Berlin and the DP camps in Mecklenburg, Czechs and Slovaks, Croats and Serbs, Tosks and Ghegs, Macedonians, Magyars, Vlachs, Circassians, Spaniols, Bulgars stirred and streaming over the surface of the Imperial cauldron, colliding, shearing alongside for miles, sliding away, numb, indifferent to all momenta but the deepest, the instability too far below their itchy feet to give a shape to (...)... so the populations move, across the open meadow, limping, marching, shuffling, carried, hauling along the detritus of an order, a European and bourgeois order they don't yet know is destroyed forever. (549, 551)

Os deslocados regressam da Zona, um território sem fronteiras, para as suas origens. Porém, o seu espaço já não é distinto de qualquer outro, "nenhum lugar é seguro." Pökler já o dissera: "Borders won't mean anything." (400). O

⁸⁶ Encontrei este ponto de vista confirmado em McHale, 1987: 56.

⁸⁷ A visão desta personagem parece fidedigna, já que na maioria do tempo vê o mundo de cima.

⁸⁸ "Are we not all one?" (454)

⁸⁹ Cf. pp. 283-4.

⁹⁰ Estes serão seguramente os comboios que conduzem aos campos de concentração nazis — a tecnologia levando o homem até à morte.

centro espalhou-se – i. e., deixou de haver. Da Zona, os deslocados partem para uma nova zona que arrastam consigo:

Separations are proceeding. Each alternative Zone speeds away from all the others, in fated acceleration, red-shifting, fleeing the Center. (...) The single root lost, way back there in the May desolation. Each bird has his branch now, and each one is the Zone. (519)

Como já foi dito na introdução deste trabalho, é como se o mundo se tornasse novamente numa única e imensa Pangeia. O argentino Beláustegui faz referência a isso: “ “What if it’s true? What if we’ve really come back, back to the way it was before the continents drifted apart?” “ (388) Assim, faz todo o sentido o comentário do Herero Ombindi:

“Switzerland and Tibet are linked along one of the *true* meridians of the body.... We will have to learn such new maps of Earth (...)” And he tells too of Gondwanaland, before the continents drifted apart, when Argentina lay snuggled up to Südwest... (321)

Fala-se aqui da perda da noção de nacionalidade, o que as décadas subsequentes à II Grande Guerra, através da emigração, fazem compreender perfeitamente. Ihab Hassan, na primeira das sete elisões das suas “Notas Pós-modernistas”, “Urbanismo”, dá uma visão capaz deste novo tempo: “Meanwhile, the world breaks up into untold blocs, nations, tribes, clans, parties, languages, sects. Anarchy and fragmentation everywhere. A new diversity or prelude to world totalitarianism? Or to world unification?” (Hassan, 1996: 396)

A Zona é, pois, a cidade contínua de Pynchon, o espaço único onde todas as fronteiras se quebram: onde os indivíduos adquirem outras identidades e onde a ficção se imiscui com a realidade. Brian McHale resume bem a importância da Zona de Pynchon enquanto espaço heterotópico na poética pós-modernista:

[t]he collapse of regimes and national boundaries, it turns out, is only the outward and visible sign of the collapse of *ontological* boundaries. As the novel unfolds, our world and the “other world” mingle with increasing intimacy, hallucinations and fantasies become real, metaphors become literal, the fictional worlds of the mass media – the movies, comic-books – thrust themselves into the midst of historical reality. The zone, in short, becomes plural: (...) Pynchon’s zone is paradigmatic for the heterotopian space of postmodernist writing (...). Here (to paraphrase Foucault) a large number of fragmentary possible worlds coexist in an impossible space which is associated with occupied Germany, but which in fact is located nowhere but in the written text itself. (McHale, 1987: 45)

Em *The Crying of Lot 49*, Thomas Pynchon havia já lançado essa cidade, San Narciso, embora nos E. U. A.: “There was the true continuity, San Narciso had no boundaries. No one knew how to draw them.” (Pynchon, 1966: 123) Todavia, é no conto “The Secret Integration” que Pynchon esboça o seu primeiro espaço pós-modernista com o reino florestal de King Yrjö, cuja existência é ontologicamente incerta:

They’d since been all over the place and had seen no definite trace of him, though plenty of ambiguous ones. Which didn’t disprove his existence, but did mean that they’d found the perfect place for a hideout. Real or make-believe, the giant cavalryman became their protector. (Pynchon, 1984: 161)

Também certas personagens pynchonianas “perdem os seus contornos”⁹¹ antes de *Gravity’s Rainbow*. O capítulo três de V., “In which Stencil, a quick-change artist, does eight impersonations”, é sintomático quanto à despersonalização de Herbert Stencil. Em *The Crying of Lot 49*, Dr Hilarius e Mucho Maas, o marido de Oedipa, são personagens de traços pós-modernistas, sobretudo devido ao uso de drogas, muito comum em *Gravity’s Rainbow*. No passo seguinte sobre Mucho, ficamos com a impressão de que se fala de Slothrop: “He’s losing his identity, Edna, how else can I put it? Day by day, Wendell is less himself and more generic. He enters a staff meeting and the

⁹¹ Diz Dr Hilarius em *Lot 49*: ““There is me, there are the others. You know, with the LSD, we’re finding, the distinction begins to vanish. Egos lose their sharp edges.” (Pynchon, 1966: 94)

room is suddenly full of people, you know? He's a walking assembly of man." (Pynchon, 1966: 97).

Em certo sentido, Thomas Pynchon vai ensaiando na sua obra (sobretudo em *The Crying of Lot 49*) a sua poética pós-modernista, totalmente posta em prática em *Gravity's Rainbow*. O adiamento do final de *The Crying of Lot 49* não permitiu o "cataclismo", a intrusão dum mundo noutro; por seu lado, *Gravity's Rainbow* é apocalíptico como um cenário de guerra, e a indecisão na sua abertura implica desde logo o dealbar dum jogo de fronteiras — que a obra, porém, eliminará: "Forget frontiers now. Forget subdivisions. There aren't any." (294)

Conclusão

But that is not the question. What we are doing here, *that* is the question. And we are blessed in this, that we happen to know the answer. Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come –

Samuel Beckett, *Waiting for Godot*

Podemos aceitar sem sobressalto a “Capacidade Negativa” de Keats? “I mean Negative Capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason” (*apud* McHale, 1992: 82). Thomas Pynchon sabe que todos, leitores do semiótico mundo em que vivemos, estamos condicionados a procurar a lógica das coisas. Poderá ser doutra forma? Faz sentido que, perante esta “imensa confusão”, não procuremos uma coerente e inteligível ordem? Temos de invejar Vladimir e Estragon, pelo menos eles sabem o que estão aqui a fazer. As duas personagens centrais de *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett, não vivem na angústia do desconhecimento, na incerteza epistemológica. Assim, estão já para lá dos Modernistas, cujas dúvidas sobre todo o conhecimento obviamente assombram. Vladimir e Estragon esperam que Godot apareça, embora não seja problemático se isso não acontecer. Se Godot pode ser “God”, o que parece evidente, então ambos esperam a intrusão dum outro mundo – do divino – no seu. Todavia, a coexistência entre Vladimir/Estragon e Godot é pacífica, pois, na verdade, os seus mundos não se tocam. Seria o cataclismo, se tal acontecesse.

É óbvio que ecoam aqui as palavras de Jesús Arrabal em *The Crying of Lot 49*, já aludidas no capítulo II. Em *Waiting for Godot*, Vladimir e Estragon aguardam infinitamente que o seu mundo seja invadido por outro, mas, com excepção das breves interferências do rapaz que vem dar constantemente a

mesma notícia sobre Godot, o seu mundo não se quebra ontologicamente. Como é dito perto do fim de *The Crying of Lot 49*, “The waiting above all” (Pynchon, 1966: 125); de facto, Vladimir e Estragon são mestres da *contenção* e do adiamento. Contudo, confiaremos nós nestes dois vagabundos? Sim, a sua “Capacidade Negativa” é invejável. Ambos não se apoquentam muito que o suposto propósito maior dos seus dias não se cumpra, pois, na verdade, o seu acto pleno é o de esperar. Vladimir e Estragon nunca estão realmente angustiados pelo facto de o seu mundo não se quebrar ontologicamente porque, superando inclusive a consciência hamletiana, eles são epistemologicamente imbatíveis, sobretudo Vladimir. São imensas as perguntas que ambos se lançam, mas eles já conhecem a resposta definitiva à pergunta central, que o próprio Vladimir lança.

Haverá alguma personagem pynchoniana que nos mereça igual reverência? Em *The Crying of Lot 49*, Oedipa Maas, depois de procurar o Sistema Tristero, foi *condenada* a esperar — é assim que Oedipa fica eternamente. O seu fim em *The Crying of Lot 49* é simultaneamente epistemológica e ontologicamente abissal — um duplo vazio. Devemos contemplar esta apagada chama prometeica. Em *Gravity's Rainbow*, as personagens não esperam: só procuram. Epistemologicamente, todas as personagens surgem envolvidas num cenário que simultaneamente as impossibilita de não questionar e de solucionar as dúvidas que forçosamente são contempladas. É impossível que qualquer personagem de *Gravity's Rainbow* aceite sequer a “Capacidade Negativa” de Keats porque, desde logo, o seu próprio mundo não o permite. Todas convivem com “incertezas, Mistérios e dúvidas” e todas querem chegar às mais variadas razões e peculiaridades da guerra. Todas as personagens estão condicionadas a procurar um sentido para a sua demanda, sendo mesmo que algumas delas nem sabem porque procuram.⁹² O que move Tyrone Slothrop neste mundo caótico que lhe escapa à compreensão?

⁹² Diz bem David Seed que o conhecimento é, para as personagens de *Gravity's Rainbow*, uma ambição, não tanto um propósito: cf. Seed, 1988: 208.

Num plano paralelo, também os leitores de *Gravity's Rainbow*, fidedignas projecções das personagens da obra, ambicionam solucionar as “incertezas, Mistérios e dúvidas” da obra, uma “imensa confusão” distinta da de Vladimir, Estragon e mesmo de todos nós, mas, ainda assim, uma especular imagem da pós-modernidade. O que o mundo pós-moderno, com a guerra como pano de fundo, é para as personagens, *Gravity's Rainbow* é para os leitores. E o resultado será sensivelmente o mesmo, com uma ligeira diferença: o leitor procura afagar as suas inquietações esperando pelos indícios que supostamente o autor lhe vai deixando. Assim, sem a “Capacidade Negativa” de Keats, os leitores (ou, melhor, grande parte dos leitores de *Gravity's Rainbow*) procuram sempre, esperando simultaneamente. Talvez apenas no final da obra perceberão que deveriam ter esperado não esperar muita coisa, pois não havia muito a procurar. No final de *The Crying of Lot 49*, Oedipa já não procura, só espera; Vladimir e Estragon estão a um nível superior: nunca procuram e sabem que esperam inifinitamente, sabendo no entanto que, na verdade, a sua espera é um logro, mas o logro que ambos assumem. Há todavia um cruel destino para estas duas personagens: ambas perderam a ilusão da incerteza, da dúvida. Neste aspecto, a nossa inconsciência é uma bênção.

Se em *Waiting for Godot* e *The Crying of Lot 49* não chega a haver a aparentemente prometida colisão entre dois mundos, em *Gravity's Rainbow* não é necessário esperar muito para que isso aconteça. A II Grande Guerra Mundial funciona realmente como um cenário de cataclismo supremo, e nele, o “Rocket”, o símbolo divino de *Gravity's Rainbow*, penetra, a partir do céu, sem que qualquer fronteira o ameace ou impeça; o “Rocketman”, figura de banda desenhada, consegue igualmente transpor qualquer linha fronteiriça: em tempo de guerra, este é um disfarce inverosímil, por isso, eficaz. Ontologicamente, as fronteiras são quebradas: no tempo, no espaço e na identidade. Quem é, na verdade, Tyrone Slothrop? Quem é Greta Erdmann? Qual é Ilse? Quem se sobrepõe: Weissmann ou Blicero? Com o omnipresente “Rocket”, o mundo torna-se um só. Que local se refugia totalmente deste “baby Jesus”? Mesmo que este não seja apontado a todos os pontos do mundo, a sua incapacidade de

atingir o centro apontado faz com todos os pontos sejam o centro. É inevitável repetir:

Chances are astronomically against a perfect hit, of course, that is why one is safest at the center of the target area. Rockets are supposed to be like artillery shells, they disperse about the aiming point in a giant ellipse – the Ellipse of Uncertainty. (425)

Logo, não há nenhum centro. Ou então, todos os pontos são centrais, o que os elimina como tais.

Em certa medida, é desta *democratização* que fala o Pós-Modernismo: tudo está ao mesmo nível. Não há um âmago mais interno que qualquer outro, não há uma verdade imune de contradição, não há nenhum saber mais íntegro que outro. Epistemologicamente, o Pós-Modernismo renuncia a qualquer ordenação. Pois haverá algum saber tão ou mais ficcional do que a própria história? Tucídides, logo na gênese desta disciplina, elucidou-nos. Poderá a ciência considerar-se infalível, com os seus “jogos de linguagem”? O veículo é terrível: a linguagem, inevitável meio, está sempre aquém da *verdade* prístina, aquele refúgio primitivo que ainda concebemos. Será possível não pensar desta forma? Nem mesmo Einstein conseguiu refutar Heisenberg. Podemos ser Byron the Bulb e não Keats? Não, o nosso destino é sermos Slothrop ou Tchitcherine, um meio-termo sustentável: disfarçando a nossa ignorância com um objectivo impraticável, corremos atrás da nossa própria cauda, talvez como uma experiência pavloviana.

É impossível que, em *Gravity's Rainbow*, não nos sintamos numa. Thomas Pynchon oferece ao leitor inúmeros e infindáveis estímulos, apenas para que respondamos de acordo com o que este já estabelecera. Todavia, o seu intuito é louvável: em *Gravity's Rainbow*, Thomas Pynchon condiciona o leitor para descondicioná-lo, pois os símbolos falham – a linguagem mente. Como é óbvio, este descondicionamento é um outro tipo de condicionamento, mas somente através desta *experiência*, o leitor, que é, na essência, um intérprete de

diferentes signos (por outras palavras, o homem moderno⁹³) pode passar pela *experiência do seu tempo*:

I think it is important to stress that the novel provides an exemplary experience in modern reading. The reader does not move comfortably from some ideal 'emptiness' of meaning to a satisfying fullness, but instead becomes involved in a process in which any perception can precipitate a new confusion, and an apparent clarification turn into a prelude to further difficulties. So far from this being an obstacle to appreciating the book, it is part of its essence. It is the way we live now. (Tanner, 1982: 75)

A nossa recompensa é encontrarmos um simulacro dessa mesma recompensa; isto é, porque estimulados a encontrar a lógica do texto, reagimos a qualquer passo que nos pareça conter o desvelar de toda a trama. Talvez Pointsman, o pavloviano de *Gravity's Rainbow*, estivesse certo de que conseguiria explicar este fenómeno; mas o que este não consegue por certo decifrar é a íntima relação entre o pénis de Slothrop e o seu homeomorfo, o "Rocket", que supostamente *rebetam* nos mesmos locais, com intervalos de tempo. A ciência não só não vai explicar esta relação como não vai sequer explicar a falibilidade do "Rocket", suprema criação tecnológica que se evade da sua *promessa*, disseminando o seu centro por toda a parte.

Também Slothrop, que vai gradualmente perdendo a sua identidade,⁹⁴ acaba estilhaçado, no mundo de *Gravity's Rainbow* e na própria obra. Da mesma forma, Gottfried estilhaça-se dentro do "Rocket" final de Weissmann/Blicero. No final, as personagens de *Gravity's Rainbow* terminam epistemologicamente incompletas e ontologicamente incertas. Nenhuma se superioriza às demais, e nem mesmo os leitores se podem rogar de terem alcançado um entendimento superior ao das personagens. Tentando decifrar as incertezas do texto, o leitor não chegará a um entendimento óbvio. É esta verosímil incapacidade epistemológica que o desestabiliza ontologicamente. Condicionado, como sempre, a reagir a estímulos lançados pelo texto, o leitor reagirá, para acabar

⁹³ "Modern man is above all an interpreter of different signs, a reader of differing discourses, a servant of signals, a compelled and often compulsive decipherer." (Tanner, 1982: 77)

⁹⁴ Cf. Seed, 1988: 162.

somente com o logro de que não obterá a *resposta* que o estímulo *logicamente* pressupunha. O leitor de *Gravity's Rainbow* vociferará contra o desígnio cruel de Thomas Pynchon; como panaceia, terá uma única solução: admitir o falhanço que há em si e em todos nós, a nossa “Capacidade Negativa” em tudo o que fazemos e somos: epistemológica e ontologicamente incertos, uma elipse que não estamos habituados a reconhecer.⁹⁵

Qual era então a solução? Não havia nenhuma, senão somente que devíamos ler: *Gravity's Rainbow* é um texto. E como um texto, uma “imensa confusão” de símbolos, elementos de refundição perene, *Gravity's Rainbow* tem sempre o seu sentido incerto. Mesmo que chegássemos ao centro da obra, e daí?

all right, say we *are* supposed to be the Kabbalists out here, say that's our real Destiny, to be the scholar-magicians of the Zone, with somewhere in it a text, to be picked to pieces, annotated, explicated, and masturbated till it's all squeezed limp of its last drop... well, we assumed – natürlich! – that this holy Text had to be the Rocket, (...) our Torah. What else? Its symmetries, its latencies, the *cuteness* of it enchanted and seduced us while the real Text persisted, somewhere else, in its darkness, our darkness... even this far from Südwest we are not to be spared the ancient tragedy of lost messages, a curse that will never leave us... (520)

Estará o centro ainda *lá*, ou haver-se-ia tornado elíptico? Se elíptico, é porque está lá, não estando. O próprio carácter da verdade é demasiadamente volúvel. A verdade jamais é:

But if I'm riding through it, the Real Text, right now, if this is it... or if I passed it today somewhere in the devastation of Hamburg, breathing the ash-dust, missing it completely... (...) each release of energy placed exactly in space and time, each shockwave plotted in advance to bring *precisely tonight's wreck* into being thus decoding the Text, thus coding, recoding, redecoding the holy Text... If it is in working order, what is meant to do? (520, 521)

⁹⁵ Thomas Pynchon é, assim, justamente elogiado por Tony Tanner: “no contemporary writer has done so much to create – or bring to birth – a new kind of reader who must do ‘quite half the labour’.” (Tanner, 1982: 12)

Porque (des)ilude tantas vezes, *Gravity's Rainbow* não desilude. O seu carácter enciclopédico,⁹⁶ a sua epifania adiada⁹⁷ e o seu centro vazio estonteiam evidentemente o leitor. Porém, raras são as obras literárias tão compactas como *Gravity's Rainbow*. A “Capacidade Negativa” do leitor fá-lo-á entender isso, mesmo que não seja fácil conviver com toda esta negatividade. Como o narrador de “A lotaria em Babilónia”, o leitor de *Gravity's Rainbow* conhecerá o que ignoram os gregos.

⁹⁶ Cf. “Gravity's Encyclopedia”, de Edward Mendelson, onde o autor compara exemplarmente *Gravity's Rainbow* a *Moby Dick*, *Ulysses* e *Dom Quixote*, entre outras restritas obras de valor universal, como *narrativa enciclopédica*.

⁹⁷ Cf. Madsen, 1991: 78.

Bibliografia

Bibliografia Primária

Pynchon, Thomas (2000) [1973]. *Gravity's Rainbow*. London: Vintage.

Bibliografia Secundária

Alsen, Eberhard (1996). *Romantic Postmodernism in American Fiction*. Amsterdam: Rodopi.

Baudrillard, Jean (1996). From *Symbolic Exchange and Death* in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoone. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 437-460.

Beckett, Samuel (2000) [1956]. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.

Bersani, Leo (2003). "Pynchon, Paranoia, and Literature" in *Thomas Pynchon*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers: pp. 145-167.

Bertens, Hans (1995). *The Idea of the Postmodern: A history*. London: Routledge.

Bérube, Michael (1992). *Marginal Forces/Cultural Centers: Tolson, Pynchon, and the Politics of the Canon*. Ithaca: Cornell University Press.

Bloom, Harold (ed.) (2003). *Thomas Pynchon*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

_____ "Introduction" in *Thomas Pynchon*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers: pp. 1-9.

Borges, Jorge Luis (1998) [1944]. *Ficções*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

Bradbury, Malcom e Sigmund Ro (ed.) (1987). *Contemporary American Fiction*. London: Edward Arnold.

Bradbury, Ray (1951). *The Illustrated Man*. New York: Bantam Books.

Cahoone, Lawrence (ed.) (1996). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Calinescu, Matei e Douwe Fokkema (ed.) (1990). *Exploring Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Calvino, Italo (2006). *As Cidades Invisíveis*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema.

Cilliers, Paul (2000). *Complexity and Postmodernism: Understanding Complex Systems*. London: Routledge.

Connor, Steven (1997). *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell Publishers.

Connor, Steven (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Copestake, Ian D. (ed.) (2003). *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*. Oxford: Peter Lang.

Cowart, David (1980). *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Derrida, Jacques (1996). "The End of the Book and the Beginning of Writing" in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoone. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 336-359.

Eco, Umberto (2002). *O Nome da Rosa*. Trad. Maria Celeste Pinho. Porto: Coleção Mil Folhas – Público.

Eddins, Dwight (1990). *The Gnostic Pynchon*. Bloomington: Indiana University Press.

Fokkema, Douwe W. (1983). *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*. Trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega.

Foucault, Michel (1996). "Nietzsche, Genealogy, History" in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoone. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 360-379.

Foucault, Michel (1996). From "Truth and Power" in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoone. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 379-381.

Freud, Sigmund (1996). From *Civilization and its Discontents* in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoone. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 212-218.

Hassan, Ihab (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press.

Hassan, Ihab (1996) [1971]. "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography" in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoone. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 382-400.

Heisenberg, Werner (1962). *A Imagem da Natureza na Física Moderna*. Trad. J. I. Mexia de Brito. Lisboa: Livros do Brasil.

Heisenberg, Werner (1971). *Diálogos sobre Física Atômica*. Trad. José Cardoso Ferreira. Lisboa: Editorial Verbo.

Husserl, Edmund (1996). From *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoone. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 227-242.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

Ingarden, Roman (1973). *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*. Translated by George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press.

Jauss, Hans Robert (2003). *A Literatura como Provocação (História da Literatura como provocação literária)*. Trad. Teresa Cruz. Lisboa: Passagens.

Kaufman, Marjorie (1976). "Brünnhilde and the Chemists: Women in *Gravity's Rainbow*" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 197-227.

Kermode, Frank (1967). *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. London: Oxford University Press.

Leverenz, David (1976). "On Trying to Read *Gravity's Rainbow*" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 229-249.

Levine, George (1976). "Risking the Moment: Anarchy and Possibility in Pynchon's Fiction" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 113-136.

Levine, George e David Leverenz (1976). *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston: Little, Brown and Company.

Limon, John (1994). *Writing After War: American War Fiction from Realism to Postmodernism*. New York: Oxford University Press.

Lodge, David (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.

Lyotard, Jean-François (1984). *A Condição Pós-Moderna*. Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva.

Madsen, Deborah L. (1991). *The Postmodernist Allegories of Thomas Pynchon*. Leicester: Leicester University Press.

McConnell, Frank D. (1977). *Four Postwar American Novelists: Bellow, Mailer, Barth and Pynchon*. Chicago: The University of Chicago Press.

McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge: London.

McHale, Brian (1992). *Constructing Postmodernism*. Routledge: London.

Mendelson, Edward (1976). "Gravity's Encyclopedia" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 161-195.

Nietzsche, Friedrich (1996). "The Madman" in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoon. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 103-104.

Nietzsche, Friedrich (1996). "The Natural History of Morals" in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoon. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 104-120.

Nietzsche, Friedrich (1996). From *The Genealogy of Morals* in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoon. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 120-129.

Nietzsche, Friedrich (1996). From *The Will to Power* in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoon. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: p. 130.

Norris, Christopher (1993). *The Truth About Postmodernism*. Oxford: Blackwell.

Pavel, Thomas G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Poirier, Richard (1976). "The Importance of Thomas Pynchon" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 15-29.

Pynchon, Thomas (1984). *Slow Learner*. New York: Little, Brown and Company.

Pynchon, Thomas (1999) [1963]. *V..* New York: Perennial Classics.

Pynchon, Thomas (2000) [1966]. *The Crying of Lot 49*. London: Vintage.

Sanders, Scott (1976). "Pynchon's Paranoid History" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 139-159.

Seed, David (1988). *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*. Iowa City: University of Iowa City.

Smith, Carlton (2000). *Coyote Kills John Wayne: Postmodernism and Contemporary Fictions of the Transcultural Frontier*. Hanover: University Press of New England.

Tanner, Tony (1982). *Thomas Pynchon*. London: Methuen.

Van Doren, Charles (2007). *Breve História do Saber: Os principais acontecimentos, pessoas, e conquistas da história mundial*. Trad. Luís Santos. Lisboa: Caderno.

Vesterman, William (1976). "Pynchon's Poetry" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 101-112.

Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.

Weber, Max (1996). From "Science as a Vocation" in *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence Cahoon. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: pp. 169-176.

Weisenberg, Steven (1988). *A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel*. Athens: The University of Georgia Press.

Winston, Mathew (1976). "Appendix: The Quest for Thomas Pynchon" in *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Ed. George Levine e David Leverenz. Boston: Little, Brown and Company: pp. 251-263.

Wittgenstein, Ludwig (1987). *Tratado Lógico-Filosófico * Investigações Filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.