

## A visão da história europeia em *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon

Pedro Dolabela Chagas<sup>i</sup> (UFPR/CNPq)

Resumo: Apresentação panorâmica da história europeia em *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon. Três referências temporais são empregadas na análise: o período 1875-1914, entendido como o apogeu da influência cultural e política da Europa sobre o restante do mundo; 1945, momento de inflexão definitiva daquela história anterior; 1973, ano de publicação da obra de Pynchon. Enquanto as duas primeiras datações abrangem elementos ficcionalizados no enredo, a última cobre o momento em que a Europa era colocada em perspectiva pelo autor, um observador estadounidense. Na confluência dessas perspectivas, delinease um elemento central na ficcionalização pynchoniana da história moderna: a transição do sistema-mundo ocorrida no período de escrita da sua obra mais célebre.

**Palavras-chave:** *O arco-íris da gravidade*; Thomas Pynchon; história europeia; história moderna.

**Abstract:** Panoramic presentation of European history in Thomas Pynchon's *Gravity's rainbow*. Three temporal references are used in the analysis: the 1875-1914 period, understood as the apogee of Europe's cultural and political influence over the world; 1945, moment of definitive inflection of that previous history; 1973, year of publication of Pynchon's work. While the first two dates cover elements of the plot, the last one covers the time when Europe was being put into perspective by the author, an external (American) observer. At the confluence of these perspectives, a central element in the Pynchonian fictionalization of modern history is delineated: the transition of the world-system occurred during the period of writing of his most celebrated work.

**Key words:** *Gravity's rainbow*; Thomas Pynchon; European history; Modern history.

Em seu giro pela história *O arco-íris da gravidade* remetia insistentemente ao presente; em sua atmosfera de irrealidade, a obra tratava o passado com acuidade historiográfica. As vidas e as rotinas dos personagens se desenrolavam na história, gerando efeitos de superposição entre contingências individuais e o quadro amplo do sistema-mundo. Este artigo é a primeira parte de uma descrição panorâmica da visão da história na obra mais consagrada de Thomas Pynchon, tratando da sua ficcionalização da história moderna europeia; um artigo subsequente falará da modernidade americana. Vamos direto ao assunto.

No presente da narrativa, vemos a Europa em 1945. É um presente marcado pela devastação, que a obra cola à apreciação das suas consequências de longa duração: da perspectiva de 1973, ano da sua publicação, a Europa é vista pela decadência das suas nações centrais, vista como um processo já encerrado. O continente perdera a sua posição de centro do sistema-mundo: 1945 marcava o fim do "longo século XIX", tornando problemática a sua herança política e também a sua herança artística e intelectual. Como costuma acontecer deste lado do Atlântico, esses serão os dois eixos da apreciação da Europa por Pynchon, um observador americano: a política e a cultura. No momento em que ele escrevia *O arco-íris da gravidade*, em vários aspectos o ideal da *Bildung* continuava a permear a compreensão das trocas culturais na modernidade – mas ele era mesmo adequado à sociedade atual? Quanto ao problema político, o colonialismo há muito acabara como política de Estado, mas o mundo atual era seu resultado direto: as guerras de descolonização na Ásia e na África estavam então a pleno vapor.

Existem várias Europas na obra, quase sempre circunscritas às potências centrais: Inglaterra, França, Alemanha. Dentro desses limites a narrativa evoca ironicamente, e às vezes nostalgicamente, a Europa romântica dos castelos, florestas e cidades medievais: nessa idealização, no enredo o interior alemão parece bem mais europeu do que Londres, Berlim ou a Riviera francesa. Há também a imagem da Europa corroída pelo etnocentrismo e elitismo da "cultura burguesa", para sempre

desaparecida como estrato social, mas ainda atuante como referência normativa no debate estético de 1973, indicando a continuidade da influência da Europa do século XIX que, no enredo, aparece corroída pelo colonialismo, a sua contraface moral, e pela apropriação da natureza como objeto de dominação, contraface da sua imagem pitoresca. Por fim, há a Europa da Segunda Guerra: no presente da narrativa em 1945 restava o continente em ruínas – ruínas das cidades, ruínas da civilização.

Já implicadas no parágrafo anterior, duas datações nos ajudam a delimitar cronologicamente a história europeia em *O arco-íris da gravidade*. De Hobsbawn, o período "1875-1914" — coberto em *A era dos impérios* — ajuda a situar no tempo a sua ficcionalização do "apagamento das luzes", do fim da *Belle Époque*, do naufrágio da civilização do século XIX. A datação será usada entre aspas, por respeito à fonte e pelo seu caráter aproximativo: *grosso modo*, a cronologia de Hobsbawn se molda bem ao quadro temporal em que Pynchon situa o apogeu da Europa em derrocada no presente da narrativa — a Europa que fora o centro do sistema-mundo que consagrara tanto a "alta cultura burguesa" canonizada no século XX, quanto a barbárie colonial, forma tipicamente europeia de dominação que, da maneira como aparece em *O arco-íris da gravidade*, conferiria uma marca tipicamente europeia à ordem mundial mesmo quando praticada por outros povos em lugares e tempos posteriores (falaremos disso adiante). Paralelamente a "1875-1914", a segunda datação não pode ser outra senão 1945, ano que demarcava a dissolução final da ordem europeia cristalizada no século XIX.

Da perspectiva de 1973, o corte "1875-1914" ressaltava linhas de continuidade e de descontinuidade em relação ao presente. Por exemplo, nesta discussão sobre um "negócio da China" a historicização da referência não elimina a atualidade da sua remissão à ação europeia na periferia do mundo:

Chu Piang [é] um monumento vivo ao sucesso da política comercial britânica dos últimos cem anos. O golpe clássico ainda é famoso hoje em dia, pela pureza fria de sua execução: trazer ópio da Índia, introduzi-lo na China – oi, Fong, isso aqui é ópio, oi ópio, esse aqui é o Fong – ah, eu comê isso! – não, não, Fong, você *fumar* isso, assim, viu? e logo Fong volta querendo mais, e mais, e desse modo cria-se uma demanda inelástica pela droga, depois convence-se a China a proibir a substância, e em seguida envolve-se a China em duas ou

três guerras desastrosas pelo direito dos seus comerciantes de vender o ópio, o qual agora já é apresentado como sagrado. Você ganha, a China perde. Negócio da China. (PYNCHON, 1998, p. 359)

Esta é uma das poucas menções da obra à Inglaterra imperial. Isso reflete a célebre acuidade historiográfica de Pynchon, aqui manifestada na sua sensibilidade ao lidar com o mundo na virada do século XX — que trouxera como novidade a fragilização da Inglaterra como centro do sistema-mundo. Em "1875-1914" ela se tornava cada vez menos importante diante da ascensão da Alemanha como potência europeia (com pretensões a potência global), e do capitalismo avançado dos EUA. Foi também o momento de crescimento de rebentos europeus além-mar: Canadá, Austrália, Argentina (esta última recebe certo destaque em *O arco-íris da gravidade*).

Enquanto o apogeu da Inglaterra pertencia a um longínquo "1750-1870", em *O arco-íris da gravidade* a Alemanha simboliza tanto a importância e a continuidade da influência, em 1973, da "alta cultura" de "1875-1914", quanto o fim da velha Europa em 1945. Mas também é fato que, como metonímia da "cultura burguesa", a centralidade alemã em "1875-1914" já parecia decadente em seu apogeu, e não apenas porque o apogeu "já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional." (ANDRADE, 1987, p. 71) O caso é que em Pynchon a "alta cultura europeia" – tendo a música alemã como metonímia – é vista após a sua relativa perda de importância como referência normativa, a tal ponto que as vozes restantes daquela antiga elite pareçam resignadas com essa nova condição. Por um lado, parecia inapelável a diluição daquela "alta cultura" como *ethos* e modo autolegitimado de interpretação da realidade; por outro, ela sobrevivia como ideal normativo, exercendo influência no ambiente intelectual e artístico do Ocidente.

A "alta cultura" da "velha Europa" morre de várias maneiras em *O arco-íris da gravidade*. Um exemplo é a ciência: sem exceções, todos os cientistas (ficcionais ou reais) relevantes na obra são europeus; Kekulé, Pavlov, Weber e Gödel são citados nominalmente. O foco na ciência europeia obedece a sua importância histórica no período ficcionalizado, ao mesmo tempo em que a sugere como uma força passada: os anos 30 haviam sido o último momento em que os sistemas científico e intelectual

europeus lideraram majoritariamente a produção cultural de vanguarda, e a remissão de Pynchon àquela produção tanto indica o seu papel fundador, quanto a perda de importância do seu lugar de origem. E tal como a ciência, morria também a política eurocêntrica, com a dissolução, na primeira metade do século XX, da casta dirigente oitocentista. Na Europa as linhagens nobiliárias eram substituídas por profissionais da política, enquanto os herdeiros das empresas familiares perdiam para investidores profissionais a chefia das grandes corporações. É como percebe um personagem secundário ao falar sobre os diretores de uma certa empresa:

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

Todo um imaginário folclórico é evocado para descrever um *ethos* de classe que, para a mentalidade emergente do empresário moderno, parece tão antigo quanto a bruxaria – apesar de o diálogo estar acontecendo em 1945 e a empresa, uma multinacional alemã, ter se consolidado em "1875-1914" ou mesmo depois. Pois a quebra do *ethos* das velhas elites européias fora abrupto, transcorrendo no decorrer de uma geração, gerando desorientação nos remanescentes da velha ordem. Emblemático deste processo é Ernest Pudding, ex-oficial da Primeira Guerra. Ninguém, em todo o romance, é menos adaptado à realidade contemporânea, inaptidão que começara já em 1914, quando ele atuou numa guerra cuja dinâmica lhe era incompreensível:

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

Pudding fora treinado para uma função palaciana numa corporação militar que, no mundo anterior a 1914, era, "Para os oficiais, um jogo infantil onde quem brincava eram os adultos, símbolo de sua superioridade em relação aos civis, de esplendor viril e de status social. Para os generais era, como sempre, o terreno propício às intrigas políticas e ciúmes relativos à carreira." (HOBSBAWN, 1988, p. 421) Um século de paz entre as grandes potências transformara a carreira militar numa "nobre ocupação" que satisfazia a vaidade e a ânsia de prestígio dos seus integrantes – que não compreenderiam, em 1914, os avanços tecnológicos que imobilizavam tropas nas trincheiras e matavam um número inimaginável de soldados. O século XX inutilizara a formação cavalheiresca de Pudding, que fora preparado para acreditar numa razão de Estado orientada pela clarividência política de uma pequena elite que lhe era superior não por mérito ou privilégio, mas por natureza: no topo da a "Cadeia de Comando", estava o Rei. O horror da guerra e a destruição da Europa oitocentista provocariam nele uma reação defensiva; traumatizado, ele manteria as suas convicções: o seu condicionamento às velhas crenças era forte demais, e o máximo que ele podia fazer era tentar adaptá-las a um presente obscuro, conforme se veria no seu último projeto:

concentrar seu interesse no equilíbrio das potências européias, a patologia por causa da qual ele outrora penara profundamente, tendo perdido toda e qualquer esperança de despertar, no pesadelo de Flandres. Deu início a uma obra colossal intitulada Coisas que podem acontecer na política européia. A começar, é claro, com a Inglaterra. "Primeiro", escreveu ele, "Bereshith, por assim dizer: Ramsay McDonald pode morrer." Quando ele terminou de analisar os realinhamentos partidários e possíveis permutações de cargos ministeriais que ocorreriam neste caso, Ramsay McDonald já havia morrido. "Nunca vou conseguir", ele murmurava todos os dias ao iniciar o trabalho, "a coisa muda enquanto eu escrevo. É um tema esquivo, muito esquivo." (PYNCHON, 1998, p. 84)

Criado na estabilidade palaciana do século XIX, Pudding não entendia a complexidade e a velocidade da política democrática. A nitidez do "Concerto das Nações" oitocentista fora substituída, no entre-guerras, por uma multidão de vozes e uma aceleração imprevista do tempo histórico, fazendo Pudding perder os seus pontos de apoio.

Semelhante fora a transformação do campo artístico, mas nele a mudança no quadro de valores não seria completa. Ainda em 1973 a "alta cultura" do século XIX seguia atuando como paradigma ontológico e valorativo para a arte erudita: noções românticas e iluministas de autor, obra e público – com suas funções sócio-políticas correlatas – seguiam vivas no senso comum e no campo intelectual. Especialmente as noções gêmeas de "autonomia da arte" e "artista gênio" continuavam conferindo à "Grande Arte" um lugar social elevado, mesmo que tais pressupostos já fossem fortemente criticados no presente – fazendo com que, não surpreendentemente, parte da elite intelectual passasse a se posicionar *em defesa* da "alta cultura", tipo de postura que teria sido desnecessária algumas décadas antes.

Todo o parágrafo anterior foi inspirado pelos personagens Gustav e Säure, que disputavam assim os valores de Beethoven e Rossini:

"Não sou pró-Beethoven enquanto Beethoven", argumenta Gustav, "mas sim na medida em que ele representa a dialética germânica, a incorporação de um número de notas cada vez maior à escala, culminando com a democracia dodecafônica, em que todas as notas recebem a mesma atenção. Beethoven foi um dos arquitetos da liberdade musical – ele submeteu-se às exigências da história, apesar de sua surdez. Enquanto Rossini estava se aposentando aos 36 anos de idade, correndo atrás de rabo-de-saia e engordando, Beethoven levava uma vida cheia de tragédia e grandeza."

"E daí?" é a resposta habitual de Säure a esse raciocínio. "O que é que você preferia fazer? A questão", interrompendo o costumeiro grito indignado de Gustav, "é que as pessoas se sentem bem quando ouvem Rossini. Quando você ouve Beethoven, você só sente vontade de invadir a Polônia." (PYNCHON, 1998, p. 455)

O excesso de teorização de Gustav é impotente diante do hedonismo de Säure. Por detrás da contraposição Beethoven-Rossini se insinuava o conflito entre o privilégio valorativo da "grande obra" – que corria o risco de se cristalizar como patrimônio de uma elite de iniciados – e a disposição a valorar positivamente o impacto social de qualquer obra – correndo o risco do populismo e da banalização. A questão era estruturalmente análoga àquela que motivara a confusão de Pudding sobre a democratização e aceleração da nova política: numa sociedade de massas, quem é dono do discurso, quem comanda a partilha do valor? Para o iluminista europeu a nêmesis da "alta cultura" era a cultura de massas, amplamente identificada

aos EUA. Pouco antes daquela conversa Säure e Gustav haviam ficado sabendo do assassinato acidental de Anton Webern, em Viena, por um recruta americano; abaixo, o comentário de Säure coloca o pano de fundo das suas diferenças de posição ao iluminar a polarização a que a "alta" e a "baixa" cultura estavam lançadas no debate estético de 1973:

Morto a tiros, em maio, pelos americanos. Uma coisa absurda, acidental, para quem acredita em acidentes — um cozinheiro de rancho da Carolina do Norte, um desses soldados recrutados na última hora [...] Você imagina o mito que isso não vai virar daqui a mil anos? Os jovens bárbaros vindo para assassinar o Último Europeu, que ocupava a extremidade de um processo iniciado por Bach [...]. (PYNCHON, 1998, p. 455)

Quão atual era essa discussão no momento de publicação da obra? Pynchon tematizava o modo pelo qual a cultura ocidental começara a ser compreendida quando certa elite intelectual, de extração ou filiação europeia, assumiu uma postura defensiva contra a expansão da cultura de massa; sob esse ângulo, a posição de Gustav tematizava a perda do lugar seguro que a "Grande Arte" mantivera durante a primeira metade do século XX. Mas tal sensação de decadência só fazia sentido, é claro, para quem tomava partido num dos lados de um conflito que só existia, porém, para aquele mesmo lado — pois a "cultura de massa" nunca se incomodou na mesma extensão, ou da mesma maneira, com as críticas recebidas daquela elite. Daí o tom ressentido e o viés autoritário da fala de Gustav: ao contrário da sua alegada democratização, o sistema dodecafônico, por ele tão elogiado, só fazia sentido para uma pequena porção da população, enquanto ele tratava com menosprezo a freqüentação do teatro por um contingente amplo de pessoas, sem grande formação musical — ele tratava a possibilidade de acesso, uma novidade do final do século XIX, como "afluxo indiscriminado":

"Por que é que ninguém mais freqüenta as salas de concerto? Acha que é por causa da guerra? Não é nada disso, eu lhe explico, meu velho – é porque as salas de concerto estão cheias de gente como você! Cochilando, peidando, sorrindo com cuidado para a dentadura não sair do lugar, pigarreando e escarrando dentro de sacos de papel [...] Vão para os concertos junto com outros patifes de cabelo branco, e é aquele tremendo fundo sonoro de velho com peito chiando, intestino roncando, arrotando, se coçando, chupando,

gemendo, a ópera inteira cheio de gente assim, sentada e em pé, cambaleando pelos corredores, dependurados das torrinhas, e sabe o que eles todos estão ouvindo, Säure, hein? Estão ouvindo Rossini! Se babando todos com um pot-pourri de melodiazinhas previsíveis, apoiando os cotovelos nos joelhos e resmungando, 'Vamos lá Rossini, vamos tirar essa bobajada pretensiosa toda do caminho, a gente quer mais é melodias bem bonitas!'" (PYNCHON, 1998, p. 456)

À medida que o quadro valorativo do século XIX era carcomido pela mudança na base social que lhe dera sustentação, a "alta cultura" se sentia progressivamente ameaçada pela "baixa cultura": qual seria a posição de *O arco-íris da gravidade* em relação a essa dicomotia? A impressão que eu tenho é a seguinte: Pynchon não ocultava as perdas — o leitor da sua obra, erudito, poderia ter certa afinidade com a posição de Gustav —, mas lamentá-las se tornara uma atitude ridícula diante do anacronismo dos valores reivindicados em sua defesa. A argumentação de Gustav soava irrelevante: o mundo glorioso das velhas salas de concerto havia acabado e era Säure quem entendia a nova realidade, sem nostalgia ou preconceito — e tampouco sem qualquer felicidade em particular. Ao sugerir que "as pessoas se sentem *bem* quando ouvem Rossini", a sua aceitação não indicava nem alegria nem resignação, melhor se aproximando da interpretação deleuziana do "melhor dos mundos possíveis" de Leibniz:

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

Não quero sugerir que o mundo tenha "recebido o novo" com a arte de massa (nem que Pynchon o estivesse sugerindo), pois isso seria conferir ao "popular" uma valorização positiva tão metafísica quanto aquela conferida por Gustav à "Grande Arte". Trata-se apenas de sugerir que Säure conseguia "receber o novo" ao se dispor a lidar com a situação nos termos que eram os dela, e não sob ideais transcendentes. *O arco-íris da gravidade* não sugere nenhuma melhoria advinda da mudança histórica e nem defende um quadro novo de valores, parecendo apenas concordar implicitamente com a noção deleuziana da "falência do Bem" – o que bastava para

situar a postura de Gustav como um tipo de rejeição idealista do mundo, já no limiar do anacronismo.

Se na obra de Pynchon a "alta cultura" preservava certa vitalidade de "1875-1914" no presente, outra marca da velha Europa no tempo presente era ainda mais nítida: o colonialismo, tomado como origem da geopolítica contemporânea. Nele se revelava, por excelência, a história moderna como história europeia: contraface das Luzes, ele é ficcionalizado sob efeitos de simultaneidade com a iconografia e os valores da "alta cultura": após o massacre dos Herero na Namíbia ocupada pelos alemães, em 1904, "Missionários renanos começaram a trazê-los de volta à Metrópole, [...] expuseram-nos a catedrais, soirées de Wagner, cuecas Jaeger, na tentativa de fazê-los interessar-se por suas próprias almas." (PYNCHON, 1998, p. 327) O genocídio e a "educação cultural" são parte do mesmo etnocentrismo; na narrativa de Pynchon, o colonialismo demarcava o subterrâneo da cultura burguesa de "1875-1914", enquanto remetia à geopolítica atual – mais precisamente, às guerras em curso no Terceiro Mundo, onde a Guerra Fria era uma guerra de fato, em contraste com a détente no continente europeu.

Há dois tipos de ação colonial em *O arco-íris da gravidade*: o genocídio – os herero são suas maiores vítimas –, e o que chamarei de "enquadramento dos espaços abertos" – a ocupação, culturalmente transformadora, de grandes extensões de terra já previamente habitadas. Na obra de Pynchon o genocídio dos Herero apareceu pela primeira vez em *V.*, que trazia um capítulo ambientado no levante de 1904, massacrado pelos colonos alemães. Vem de lá a ironia do narrador sobre o desempenho do General Lothar von Trotha, que "se acredita ter dado cabo a aproximadamente 60.000 pessoas. Isso é apenas 1 por cento de seis milhões, mas já é bastante bom." (PYNCHON, 1999, p. 259, tradução minha) Antecipava-se assim o massacre dos Herero como embrião do Holocausto; no romance de 1973, viriam outros exemplos desse tipo de associação entre o passado colonial e a geopolítica subsequente:

O pai de Dzaqyp Qulan foi morto no levante de 1916, tentando fugir das tropas de Kuropatkin transpondo a fronteira com a China. [...] Os colonos russos, em pânico, cercaram e mataram os refugiados, todos

de pele mais escura, com pás, forcados, rifles velhos, qualquer arma que tivessem à mão. Uma ocorrência comum em Semiretchie na época, mesmo àquela distância da ferrovia. Naquele verão terrível, caçaram-se satros, casaques, quirguizes e dunganos como se fossem animais selvagens. [...]

Pois bem, no momento, sob a atual ordem moscovita, Dzaqyp Qulan é filho de um mártir nacional. O georgiano chegou ao poder, ao poder na Rússia, poder antigo e absoluto, proclamando Sejamos Bons Com As Nacionalidades. Mas mesmo se o adorável tirano faz o que pode, Dzaqyp Qulan por algum motivo permanece tão "nativo" quanto antes. (PYNCHON, 1998, p. 352-3)

Vê-se que Pynchon não limitava o genocídio ao imperialismo das potências centrais da Europa. Tampouco a sua prática viera exclusivamente das políticas de Estado, emergindo também de ações espontâneas dos colonos, civis do centro político nas fronteiras de expansão do território ocupado. Mas em geral o colonialismo europeu recebe destaque; mais de 70 anos após a publicação de *O coração das trevas*, Pynchon retomava a visão de Conrad do seu horror, que desumanizava o colono, enquanto acontecia num território que era distante o suficiente para manter intocada a ignorância dos moradores da metrópole: a crítica recai sobre um horror cuja invisibilidade preservava a boa consciência dos metropolitanos, que eram, em última análise, os seus sustentadores e beneficiários:

A colônia é a latrina da alma européia, onde o sujeito pode baixar as calçar e relaxar, gozando o cheiro de sua própria merda. Onde ele pode agarrar sua presa esguia rugindo com todas as forças sempre que lhe der na veneta, e beber-lhe o sangue com prazer incontido. Não é? [...] Lá fora, nas colônias, pode-se viver a vida, dedicar-se à vida e à sensualidade em todas suas formas, sem prejudicar em nada a Metrópole, nada que suje aquelas catedrais, estátuas de mármore branco, pensamentos nobres... As notícias nunca chegam lá. Os silêncios aqui são tão amplos que absorvem todos os comportamentos, por mais sujos e animalescos que sejam... (PYNCHON, 1998, p. 329-30)

Nesta passagem sobre o massacre de minorias na URSS, insinua-se a outra forma de colonialismo em *O arco-íris da gravidade*: não a conquista de regiões distantes por potências estrangeiras, mas a anexação de territórios vizinhos ou a efetiva ocupação do próprio território pelo poder central, com a extensão do seu poder a populações até então autônomas, mesmo que integradas nominalmente à nação. Essa seria a especificidade do colonialismo russo, argentino e americano nos

séculos XIX e XX. Vejamos este diálogo entre o americano Slothrop e o argentino Squalidozzi, que compara não a colonização dos dois países pela Inglaterra e pela Espanha, mas os processos de colonização interna transcorridos nas duas nações quando elas, já independentes, passaram a explorar economicamente os próprios territórios, trabalhando para homogeneizá-los política e culturalmente. Pychon os trata como empreendimentos europeus "em espírito"; originalmente em itálico, o trecho traz um pensamento do argentino dirigido ao americano:

Nós, de todos os precipitados formados no alambique doloroso e turvo da Europa, nós somos o mais ralo, o mais perigoso, o mais prático para aplicações profanas... Tentamos exterminar nossos índios, tal como vocês: queríamos a versão branca e fachada da realidade que obtemos — mas mesmo nos labirintos mais fumacentos, na densidade mais compacta de sacada ou pátio e portão ao meio-dia, a terra nunca nos deixou esquecer... (PYNCHON, 1998, p. 275)

Como um bom rebento europeu, a Argentina exterminava os nativos para expandir a civilização de Buenos Aires pelo território. Fora da redoma da cidade grande, porém, a paisagem aberta colocava limites ao processo civilizatório: indomada, ela dava medo. As cidades eram compreensíveis; os grandes espaços, não. Nas cidades as leis e a língua nacional ofereciam segurança, mas a vastidão do espaço desocupado e desconhecido impunha temor e respeito. A cidade codificava e hierarquizava as relações, os hábitos e os padrões de conduta, tornando legíveis as pessoas e as coisas, enquanto as populações dos espaços abertos incomodavam pela independência. Essas dicotomias conferem legibilidade ao poder que *O arco-íris da gravidade* situa na paisagem indomada: é um poder intenso, misterioso, indecifrável, que incomoda o Centro e o fará ansiar por subjugá-lo – sem sucesso, porém.

É o que Tchitcherine descobre a certa altura. No governo de Stalin, ele é enviado ao Quirguistão numa tarefa insólita: "Ele estava ali para dar àquela gente tribal, naquele fim de mundo, um alfabeto: entre eles só havia fala, gestos, toques, nem mesmo uma escrita arábica para substituir." (PYNCHON, 1998, p. 351) Era óbvia a vocação política da tarefa: para dominar o território o Estado devia impor sua burocracia, suas leis e o ensino formal, que só funcionariam se todos falassem a língua

oficial; devia-se impor, em suma, uma passagem forçada da cultura autóctone para as codificações da cultura oficial. Diante de um duelo de cantadores, "Tchitcherine se dá conta, de repente, de que breve alguém vai vir aqui para anotar um desses desafios no Novo Alfabeto Túrquico que ele ajudou a criar... e que é assim que esta tradição vai desaparecer" (PYNCHON, 1998, p. 370). Em última análise, o *insight* de Tchitcherine desvelava um processo semelhante ao dos "ingleses [que] tiveram de historicizar o passado indiano, para ter acesso a ele e fazê-lo funcionar" (HARDT e NEGRI, 2003, p. 143): apenas quando o Quirguistão passasse a funcionar como Rússia a sua efetiva sovietização poderia ocorrer.

Mas um elemento resistiria à violência civilizatória: o espaço natural, aberto, hostil, desafiador. Tendo ouvido sobre o seu esplendor, Tchitcherine organiza uma expedição ao "Lume Quirguiz", um espetáculo de luz que emanava de um ponto distante, perdido na amplidão da Ásia Central. Ao final de uma longa viagem ele veria o "Lume", mas não estaria preparado para absorvê-lo, o que implicaria despir-se da couraça de significado que tipicamente bloqueava a apreensão da força natural pelo homem "civilizado": predisposto a "entender" o "Lume", a "decifrar o seu significado", Tchitcherine estaria aquém da sua grandeza. Ele o acharia belo, mas não seria tocado pelo "lume", que lhe permaneceria uma alteridade absoluta.

Bem diferente seria a experiência de Galina, sua companheira de trabalho no Quirguistão. De algum modo ela – uma mulher – se deixa afetar pelo lugar, ainda que como perturbação:

Aqui Galina virou uma perita em silêncios. Os grandes silêncios de Sete Rios ainda não foram alfabetizados, e talvez jamais o sejam. [...] São silêncios que o NAT não consegue preencher, não consegue liquidar, imensos e assustadores como os elementos naturais neste canto de urso – em escala proporcional a uma Terra maior, um planeta mais selvagem, mais distante do sol... [...] Como seria agora voltar, voltar para a cidade? (PYNCHON, 1998, 353-4)

É um topos romântico recorrente em O arco-íris da gravidade: mulheres são natureza, homens são cultura. Para os homens, "civilizados", os espaços abertos são intoleráveis, ameaçadores: eles impõem limites físicos à tentativa de controle e

domesticação. O Estado, masculino, tentava impor à alteridade a sua lógica, o seu *modus operandi*, como na narrativa da história argentina por Squalidozzi:

Nos tempos dos gaúchos, meu país era uma folha de papel em branco. Os pampas se estendiam até onde se alcançava a imaginação dos homens, inesgotáveis, livres de cercas. Até onde um gaúcho conseguisse chegar em seu cavalo, aquela terra lhe pertencia. Mas Buenos Aires queria ter hegemonia sobre as províncias. Todas as neuroses ligadas à propriedade foram ganhando força, e começaram a infectar o interior. Surgiram cercas, e o gaúcho ficou menos livre. É a nossa tragédia nacional. [...] Não suportamos aquela amplidão aberta: ela nos enche de terror. (PYNCHON, 1998, 275)

Em *O arco-íris da gravidade* o tempo pré-moderno é pré-europeu: é o tempo daquelas paisagens que a Europa e seus rebentos tentarão dominar. Daí chegamos a 1945, que, diferentemente de "1875-1914", não corresponde a uma duração no tempo, mas a um corte abrupto. O fim da Guerra era o fim da velha Europa: o continente estava em ruínas, a paisagem estava devastada, por ela vagavam populações de sobreviventes. O sistema de "1875-1914" estava em processo de substituição, quase instantânea, pelo sistema-mundo americano:

As nacionalidades estão em movimento. É uma grande correnteza sem fronteiras a fluir. Volksdeutsch vindos do outro lado do Oder, expulsos pelos poloneses e seguindo em direção ao acampamento de Rostock, poloneses fugindo do regime de Lublin, outros voltando para suas casas, [...] gente dos Sudetos e da Prússia Oriental indo e vindo de Berlim e dos campos de deslocados de guerra de Mecklemburg, tchecos e eslovacos, croatas e sérvios, toscos e gheghes, macedônios, magiares, valáquios, circassianos, espanhóis, [...] as populações se deslocam, atravessando o campo aberto, uns mancando, outros marchando, arrastando-se, sendo carregados, levando consigo os detritos de uma ordem, uma ordem européia e burguesa que, eles ainda não sabem, foi destruída para sempre. (PYNCHON, 1998, 566-8).

É na confrontação entre a extinção da ordem europeia e a emergência da ordem americana que a ficcionalização da História Moderna em *O arco-íris da gravidade* revela um de seus aspectos mais marcantes, ao envolver uma tradução recíproca das culturas europeia e americana pelas lentes de uma e outra. A Europa de Pynchon é vista por olhos americanos: fosse a Europa vista por olhos europeus, ela

não seria um mundo passado e a obra poderia, talvez, subscrever a persistência da episteme de "1875-1914" como norma. Ao mesmo tempo, os EUA são desconstruídos por um olhar europeizado: com sua cultura massificada, juvenil, autocentrada e inculta, eles são o inverso da "alta cultura" de "1875-1914". O que ocorre em 1945 não é apenas, portanto, uma substituição na liderança política e econômica do sistemamundo, mas a passagem de um padrão cultural hegemônico a outro, novo e antagônico:

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

Já nos deparamos com esse tema – a reação europeia à cultura americana – e com a postura de Pynchon sobre ele. No atrito entre duas culturas de pretensão à hegemonia, e sem fazer uma opção por uma ou por outra, *O arco-íris da gravidade* vivia a tensão discutida no sexto parágrafo de *Humano*, *demasiado humano*, em que Nietzsche, sóbrio e cauteloso, faz um alerta ao "espírito livre":

Você deve aprender a perceber o que há de perspectivista em cada valoração – o deslocamento, a distorção e a aparente teleologia dos horizontes, e tudo o que se relaciona à perspectiva; também o quê de estupidez que há nas oposições de valores e a perda intelectual com que se paga todo pró e todo contra. Você deve apreender a injustiça necessária de todo pró e todo contra, a injustiça como indissociável da vida, a própria vida como condicionada pela perspectiva e sua injustiça. (NIETZSCHE, 2005, 12-3)

Nietzsche anda no fio da navalha: se toda valoração é uma tomada de posição, nenhum valor pode ter pretensão à objetividade e toda disputa acalorada de valores cairá no ridículo; isso não sugere que devamos abdicar de valores, mas apenas saber que toda tomada de posição é um ato de força que pode produzir coisas positivas, mas que é o que é: um ato de força, que poderá trazer perdas em seu rastro. A injustiça é inerente a qualquer valoração e toda disputa tentará erguer distinções, fronteiras e hierarquias que, quando sustentadas indefinidamente, se transformarão

em sistemas – o que não elimina, porém, que valores sejam inevitáveis e necessários. O que fazer, então? Como que ecoando o pensamento nietzschiano, *O arco-íris da gravidade* não simplifica o problema: Pynchon não "toma partido" na disputa entre "alta" e "baixa" cultura que tanto marcou o debate estético do segundo pós-guerra. Numa obra tão ousada estilisticamente, tão consciente-de-si como experimento narrativo, as aparições de King Kong, Mickey Rooney e personagens de quadrinhos ecoavam afetos sinceros e um patrimônio formativo compartilhado: o narrador de Pynchon parecia ter, com aqueles fatos culturais, uma relação positiva que não mitigava a pretensão da obra à "alta cultura", ao implicar que não havia qualquer escolha a ser feita – pois tudo poderia e deveria conviver de alguma maneira, sem obscurecimento das tensões implicadas no convívio.

Neste quadro de compartilhamento, a valoração de cada coisa deve levar em conta as suas propriedades imanentes e o seu contexto de acontecimento e disseminação. Bem diferente, porém, era a atitude reativa do intelectual europeu diante das transformações do século; na descrição de Merquior, o segundo pós-guerra nos apresentou um intelectual europeu

traumatizado pelo ocaso político da Europa, pelo desaparecimento de quadros culturais tradicionais, e pela intensificação da caça coletiva aos objetivos rasteiros da sociedade de massa. O intelectual europeu "vielle école" é o protagonista número um da crise da cultura moderna. Com freqüência, ele a vive passivamente, denunciando-a, muitas vezes, pelo conteúdo da sua obra – mas sem conseguir superá-la na estrutura do seu pensamento e na sua tonalidade ético-política. (MERQUIOR, 1969, 302-3)

É Gustav quem está representado aqui, cujo debate com Säure explicitava as perdas implicadas em qualquer escolha definitiva. Pois se a Europa de "1875-1914" morrera em 1945, tratava-se apenas disso: o evento tinha dimensões gigantescas, mas o mundo seguia girando, sob outras referências. O senso trágico de perda da cultura passada não poderia condicionar a apreciação da cultura posterior, sob o risco de dogmatismo.

Sim, no desenrolar da transição histórica tudo parecia trágico – isso era inevitável, talvez. Quando Slothrop chega a Nordhausen para investigar a Mittelwerke

(a fábrica subterrânea dos foguetes V-2), em apenas dois parágrafos o narrador perfaz o lapso transcorrido entre o tempo mítico de uma Europa pré-moderna e o "ano zero" do imediato pós-guerra. O idílio da terra aberta, fértil e virgem, com um povoamento ainda em comunhão com a natureza, dá passagem subitamente ao horror do presente:

Manhã em Nordhausen: o prado é uma salada verde, salpicada de gotas de chuva. Tudo está fresco e lavado. Os montes Harz acorcundam-se em torno, encostas escuras barbadas até os cumes com espruces, pinheiros e lariços. Casas de cumeeiras altas, lençóis d'água refletindo o céu, ruas enlameadas. [...]

Slothrop vai parar num trecho destelhado da cidade. Velhos de preto zanzam como morcegos entre as paredes. Aqui as lojas e residências já foram saqueadas há muito tempo pelos trabalhadores escravos liberados do campo de concentração de Dora. (PYNCHON, 1998, 301-2)

Neste contraste entre as duas descrições, pontuado pela referência a Dora – um campo de concentração, provavelmente o símbolo máximo da morte da Europa de "1875-1914" –, tem-se sintetizado o ponto de inflexão gigantesco representado, na história moderna e no giro historiográfico de *O arco-íris da gravidade*, pelo ano de 1945. E aqui fecho também este giro pela Europa de Pynchon em 1973: falarei da sua visão dos Estados Unidos numa próxima oportunidade.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo a *Paulicéia desvairada*. In: **Poesias completas.** 1. ed. Belo Horizonte: EdUSP/Itatiaia, 1987, pp. 59-77.
- DELEUZE, Gilles. Sobre Leibniz. In: **Conversações.** 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, pp. 194-202.
- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. Império. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 501 p.
- HOBSBAWN, Eric. A era dos impérios, 1875-1914. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 546 p.
- HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 632 p.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin.** 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. 311 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano.** 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005. 352 p.
- PYNCHON, Thomas. **O arco-íris da gravidade.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 785 p.

PYNCHON, Thomas. V. 1. ed. Nova lorque: Harper Perennial, 1999. 560 p.

Universidade Federal do Paraná (UFPR) Departamento de Literatura e Linguística E-mail: dolabelachagas@gmail.com

<sup>&</sup>lt;sup>i</sup> Pedro DOLABELA CHAGAS, prof. Dr.