

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LEONARDO LIMA CAVALLI

A PARÓDIA EM *THE CRYING OF LOT 49* DE THOMAS PYNCHON

CURITIBA
2009

LEONARDO LIMA CAVALLI

A PARÓDIA EM *THE CRYING OF LOT 49* DE THOMAS PYNCHON

Monografia apresentada à disciplina Orientação Monográfica II como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Letras, Curso de Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a Dr. Liana de Camargo Leão

CURITIBA
2009

Agradeço as professoras Luci Colin e Liana Leão pelo incentivo, apoio e ajuda durante todas as etapas deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho analisa o uso da paródia em um episódio do romance *The Crying of Lot 49*, de Thomas Pynchon. O autor norte-americano é um dos mais importantes nomes do chamado pós-modernismo, termo que se refere à produção artística da segunda metade do século XX. Segundo a teórica canadense Linda Hutcheon, a paródia é um dos mais presentes e relevantes modos de construção literária no período. A formulação da autora para paródia no contexto pós-modernista amplia a definição tradicional do recurso textual – geralmente associado à intenção de ridicularizar seu objeto. Neste novo modelo, a paródia é uma forma de imitação reverencial dotada de distância crítica irônica, fundamentada na diferença entre modelo e a apropriação do mesmo. Em *The Crying of Lot 49* existe uma peça teatral dentro do romance chamada *The Courier's Tragedy*, que é uma paródia das “tragédias de vingança”, gênero dramático muito popular na Inglaterra elisabetana. Esta pesquisa mostra como Pynchon se utiliza de elementos deste gênero do século XVII para obter resultados que se alinham às características de sua própria época.

ABSTRACT

This study analyses the use of parody in an episode of Thomas Pynchon's novel *The Crying of Lot 49*. The North American author is one of the most important representatives of post-modernism, a term which refers to the artistic production in the second half of the twentieth century. According to the Canadian theorist Linda Hutcheon, parody is one of the most present and relevant ways of literary construction in the period. Her definition of parody in the post-modern context widens the scope of the traditional concept of the literary mode – usually associated with the intention of ridiculing its object. In this new model, parody is a form of reverential repetition with ironic critical distance, marking difference between the appropriation and its source. In *The Crying of Lot 49* there is an inset play within the novel called *The Courier's Tragedy*, which is a parody of the "revenge plays", a popular genre in Elizabethan drama. This research shows how Pynchon makes use of elements of the seventeenth-century genre in order to obtain results that correspond to the characteristics of his own time.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 CONTEXTUALIZAÇÃO	9
2.1 BIOBLOGRAFIA.....	9
2.2 FORTUNA CRÍTICA DO AUTOR.....	11
2.3 FORTUNA CRÍTICA DA OBRA.....	12
3 REFERENCIAL TEÓRICO	14
3.1 PÓS-MODERNISMO.....	14
3.2 PARÓDIA.....	18
3.3 TRAGÉDIAS DE VINGANÇA.....	22
4 A PARÓDIA PÓS-MODERNISTA EM <i>THE CRYING OF LOT 49</i>	29
4.1 OEDIPA MAAS: UMA HEROÍNA ATÍPICA NA OBRA DE PYNCHON.....	29
4.2 A JORNADA DE OEDIPA EM BUSCA DE CONHECIMENTO.....	31
4.3 <i>THE COURIER'S TRAGEDY</i> – UMA PARÓDIA DA TRAGÉDIA DE VINGANÇA ELISABETANA.....	35
5 CONCLUSÃO	51
REFERÊNCIAS	53
ANEXOS	55

1 INTRODUÇÃO

Autor de sete romances e uma coletânea de contos, Thomas Pynchon (EUA / 08/05/1937) desponta desde muito cedo como um dos mais importantes escritores de sua geração¹. Surgindo na cena literária em meio à efervescência cultural norte-americana da década de 1960, é quase instantaneamente alçado a uma posição de destaque no meio artístico, ao mesmo tempo em que desaparece da vida pública. Sua obra, amplamente aclamada pela crítica e detentora de uma grande popularidade, é central para a compreensão da literatura de língua inglesa da segunda metade do século XX.

O polêmico termo pós-modernismo é muitas vezes utilizado para referir-se à produção deste período. No entanto, como será demonstrado no próximo capítulo, quais seriam as características definidoras de tal produção, ou mesmo se o termo é apropriado, ainda são tópicos de debate. A teórica canadense Linda Hutcheon afirma que a paródia, em sua concepção pós-moderna, é um dos procedimentos mais marcantes do período. A intertextualidade auto-reflexiva dos romances que a autora classifica como “pós-modernos” é um recurso que explicita a problematização de certos paradigmas.

Grande parte da escrita pós-moderna compartilha essa implícita crítica ideológica aos pressupostos que estão por trás dos conceitos humanistas do século XIX a respeito do autor e do texto, e é a intertextualidade paródica que constitui o principal veículo dessa crítica. (HUTCHEON, 1991, p.169)

Esta pesquisa pretende analisar o uso da paródia pós-moderna em *The Crying Of Lot 49*², o segundo romance do autor. A intertextualidade entre um episódio do romance e o drama do período elisabetano discute paradigmas como a noção de referência e o impulso humanista de buscar uma verdade única. Além disso, esta pesquisa pretende ampliar o estudo e a compreensão do autor norte-americano que, a despeito da vasta bibliografia sobre sua obra em língua inglesa, é pouco estudado no Brasil.

Nesse sentido, primeiro é apresentada uma breve biografia do autor, seguido de um panorama de sua fortuna crítica, bem como da fortuna do romance em

¹ Bibliografia do autor em anexo.

² Na tradução brasileira *O leilão do lote 49* (Trad. Jotio Dauster, São Paulo: Companhia das Letras, 1993). Nesta pesquisa trabalharei com o original em inglês.

questão. No capítulo seguinte são apresentadas as noções teóricas que irão auxiliar na análise do romance: o pós-modernismo, a paródia e as convenções do estilo dramático parodiado em *TCOL49*.³ Finalmente, a terceira parte da pesquisa, após uma breve apresentação do enredo e de seu protagonista, analisa como a paródia pós-moderna é utilizada em um episódio do romance e que questões ela levanta. Além disto, nos anexos está inserida uma bibliografia sobre o autor e sua obra com intenção de facilitar eventual aprofundamento.

³ Daqui em diante utilizaremos a forma abreviada por motivos de concisão.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

2.1 BIOBIBLIOGRAFIA

O primeiro aspecto que vem à tona quando se aborda a biografia de Pynchon é, na verdade, a quase inexistência de dados sobre a sua vida. A obsessão do autor por privacidade é tamanha que ajudou a desenvolver certa mítica em torno de sua figura. Pynchon não concede entrevistas, não faz aparições públicas e não permite ser fotografado ou filmado. O pouco que se sabe sobre ele diz respeito, em geral, aos anos anteriores à publicação de seu primeiro romance. O sucesso do romance *V.* permite a Pynchon dedicar-se exclusivamente à literatura e, desde então, ele evita radicalmente que qualquer informação sobre sua vida pessoal seja divulgada. Mesmo as poucas fotos conhecidas do autor datam de sua juventude. A opção pelo anonimato é, mais do que uma questão pessoal, frequentemente apontada como ideológica.

This vision is not, as has been argued so often, one of cultural deprivation, but rather of cultural inundation, of being swamped, swept up, counted in before you could count yourself out, pursued by every bookish aspect of life even as you try to get lost in a wilderness, in a randomness where you might hope to find your true self. And it is that at last which is most deeply beautiful about Pynchon and his works. He has survived all the incursions which he documents, and he is, as I hope he will remain, a genius lost and anonymous. (POIRIER, 2003, p.55)⁴

Pynchon nasceu em Long Island, New York, em 1937. Em 1953, entra para a Cornell University como estudante de engenharia física. No entanto, interrompe seus estudos por dois anos para servir à Marinha. Tanto seus primeiros anos na universidade quanto o tempo na Marinha servirão de material para seu futuro trabalho – do primeiro, ele empresta conceitos como o de entropia, transferido da física para a cultura; já o segundo auxilia na criação da personagem do marinheiro Pig Bodine de *V.* (O'DONNELL, 1991, p. 4) Outro fato notável deste período é a alegada influência que o romancista Vladimir Nabokov – naquele tempo professor e

⁴ *Todas as citações de obras não traduzidas são minhas e têm fim meramente didático. "Esta visão não é, como tem sido frequentemente argumentado, de privação cultural, mas de inundação cultural, de ser encharcado, alçado, incluído antes que você mesmo possa se excluir, perseguido por cada aspecto literário da vida mesmo quando você tenta se perder na vastidão, na aleatoriedade em que você esperaria encontrar seu verdadeiro eu. E é isso afinal o que é mais profundamente belo sobre Pynchon e sua obra. Ele sobreviveu a todas as incursões que documenta, e é, eu espero que continue sendo, um gênio perdido e anônimo."

de certa forma celebridade literária em Cornell – teria exercido sobre o jovem escritor. Ainda que exista controvérsia sobre se Pynchon teria realmente assistido às aulas de Nabokov, alguns críticos apontam que muitas características do escritor russo se refletem em Pynchon (HOLLANDER, 1990).

Os primeiros contos de Pynchon são publicados em 1959, ainda em seu último ano como estudante. Nos dois anos seguintes ele trabalha como redator técnico para a companhia de aviação Boeing. Neste período se envolve em projetos de pesquisa sobre mísseis e escreve diversos artigos técnicos sobre o assunto. Como afirma o crítico Patrick O'Donnell (1991, p.3-4): “Certainly his experience as an engineering physics major at Cornell and a technical writer at Boeing gave Pynchon the background necessary to incorporate as metaphors the numerous scientific concepts which pervade his work”⁵.

Alguns contos esparsos ainda aparecem até a publicação de *V.*, que é muito bem recebido pela crítica. Desde então, surgiram muitas especulações sobre o local de residência e mesmo sobre a identidade de Pynchon. No entanto, o pouco que oficialmente se sabe sobre sua vida e idéias está contido em seus poucos textos de não-ficção que foram ocasionalmente sendo publicados: além de alguns artigos e resenhas, o prefácio da compilação de seus primeiros contos, *Slow Learner (Aprendiz Lento)*, publicada em 1984. Após seu primeiro romance, o autor publica *The Crying Of The Lot 49* (1966), que – como será demonstrado adiante – tem recepção inicial mediana, e *Gravity's Rainbow* (1973), aclamado como sua obra-prima. Após um hiato de dezessete anos seguem-se: *Vineland* (1990), *Mason & Dixon* (1997) e *Against The Day (Contra o Dia)*, 2006⁶. Um novo livro de Pynchon, intitulado *Inherent Vice (Vício Inerente)*, tem lançamento previsto para agosto de 2009.

⁵ “Certamente sua experiência como graduado em Engenharia Física na Cornell e como escritor técnico na Boeing deu a Pynchon o suporte necessário para incorporar como metáforas os numerosos conceitos científicos que atravessam sua obra.”

⁶ Existem disponíveis no Brasil, além do já citado *O Leilão do Lote 49*, traduções para os outros quatro primeiros romances do autor: *V.* (Trad. Marcos Santarrita, Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1988); *O Arco-Íris da Gravidade* (Trad. Paulo Henriques Britto, São Paulo. Companhia das Letras, 1988); *Vineland* (Trad. Reinaldo Moraes e Matthew Shirts, São Paulo Companhia das Letras, 1991); *Mason & Dixon* (Trad. Paulo Henriques Britto, São Paulo. Companhia das Letras, 2004). As outras traduções de títulos ao longo da pesquisa são minhas e tem fim meramente didático.

1.2 FORTUNA CRÍTICA DO AUTOR

Pynchon é um caso ímpar no que diz respeito à recepção de sua obra. Ao contrário de grande número de escritores que não alcançam reconhecimento em vida, Pynchon é desde muito jovem – *Gravity's Rainbow* é publicado quando o autor tinha apenas 36 anos – aclamado como um dos grandes nomes de seu tempo. Ainda em 1976, Richard Poirier publica um artigo chamado “The Importance of Thomas Pynchon” em que exalta não apenas a relevância do autor, mas também sua popularidade:

Something peculiar is happening here. A writer is received simultaneously into the first rank of the history of our literature and also as a popular novelist. Only Mark Twain has been given such praise before, unless Hemingway and Fitzgerald are counted, though not by me, as of the first order. (in BLOOM, 2003, p.44)⁷

Desde seu romance de estréia, Pynchon já era recebido com entusiasmo. V. recebe o prêmio de melhor primeiro livro da William Faulkner Foundation e resenhas positivas em veículos populares como o New York Times e a Times Magazine. (PLIMPTON, 1963; A MYTH of Alligators, 1963). De acordo com O'Donnell: “Pynchon arose almost immediately as a major postwar writer who had tapped into the fantasies of a generation [...]”⁸ (1991, p. 2). Ainda que, como será apresentado em seguida, seu segundo romance *TCOL49* não tenha encontrado uma recepção unânime, sua obra seguinte, de 1973, o projeta definitivamente como um dos mais importantes nomes de sua geração. *Gravity's Rainbow* ganha o respeitado National Book Award e é selecionado unanimemente pelo júri do Pulitzer Prize para receber o prêmio de ficção – no entanto o comitê do prêmio não aceita a indicação alegando que o romance é obsceno (DAW, 2000).

Desde então, Pynchon é um dos mais respeitados e estudados autores norte-americanos. O crítico Harold Bloom (2003, p.1) afirma que ele é: “the crucial American writer of prose fiction at the present time.”⁹ Ainda, segundo Bloom (2003, p.1), atualmente é somente Pynchon (ao lado apenas do poeta John Ashbery) que

⁷ “Algo particular está acontecendo aqui. Um escritor é recebido simultaneamente no primeiro escalão da história de nossa literatura e também como um romancista popular. Apenas Mark Twain havia recebido tal honra antes, a não ser que Hemingway e Fitzgerald sejam contados, ainda que não por mim, como de primeira ordem.”

⁸ “Pynchon surge quase imediatamente como um dos maiores escritores do pós-guerra que se utilizou das fantasias de uma geração [...]”.

⁹ “O escritor Americano crucial de prosa ficcional de nosso tempo.”

consegue alcançar uma instância artística sublime ao mesmo tempo que reflete o espírito de nossa época. A bibliografia sobre autor em língua inglesa é vasta, entretanto vale destacar o periódico Pynchon Notes. A revista é publicada semestralmente desde 1979 e é mantida e coordenada por um grupo de universidades norte-americanas. Ela divulga uma vasta gama de estudos teóricos e críticos sobre a obra do autor. Para se ter uma idéia, a mais recente edição da revista (de número 55!) possui 23 ensaios e resenhas ao longo de quase 300 páginas tratando apenas das relações entre Pynchon e a Alemanha.¹⁰

Apesar de tal projeção internacional, existe pouco material disponível sobre o autor no Brasil. Seu mais recente livro *Against the Day* não foi traduzido para o português, e a bibliografia sobre o autor se resume a teses e dissertações acadêmicas.

1.3 FORTUNA CRÍTICA DE *THE CRYING OF LOT 49*

O segundo romance de Pynchon é publicado em 1966, três anos após seu premiado *debut*. Contudo, dessa vez a recepção inicial não foi unânime. O'Donnell (1991, p. 6) aponta que a tendência dos primeiros resenhistas era estabelecer uma comparação com *V.*, em geral acusando-o de ser uma versão simplificada e, portanto, inferior, de seu predecessor. *TCOL49* é muitas vezes apontado como a obra mais acessível de Pynchon, em especial por seu enredo linear e extensão consideravelmente menor do que os outros livros do autor. Além disso, o fato de *Gravity's Rainbow*, o poderoso romance que o sucede, ser considerado a obra prima de Pynchon, fez com que *TCOL49* fosse por muito tempo visto como uma realização "intermediária" (O'DONNELL, 1991, p.6). O próprio autor (em um de seus raros comentários sobre sua obra, a valiosa introdução da coletânea de seus contos) afirma, não sem certa ironia, que em *TCOL49* ele parece ter esquecido tudo o que havia aprendido (PYNCHON, 1995, p. 22).

No entanto, ao longo dos anos, o romance vem despertando o interesse de muitos críticos e passa a se impor como uma obra independente, não apenas um desdobramento de um projeto maior. Existem em língua inglesa dezenas de artigos e livros publicados sobre o romance, além de um guia de leitura que busca página a

¹⁰ Pynchon Notes. Disponível em <<http://www.ham.muohio.edu/~krafftjm/pynchon.html>>. Acesso em 20/12/2008.

página levantar as inúmeras alusões, referências e algumas possíveis interpretações do texto. É interessante perceber nesse ponto que a obra tem gerado algum grau de controvérsia em relação às suas possíveis interpretações e análises. J. Kerry Grant (1994, p. xiii) lembra que *TCOL49* já foi chamado de um “texto exemplarmente pós-modernista” e de “uma paródia das estratégias interpretativas do pós-modernismo”. A protagonista Oedipa Maas, como demonstra O’Donnell (1991, p.8-9), também é um ponto de discussão – vista ora como uma personagem bi-dimensional, sem força, ora como uma perfeita representante de seu tempo.

Certo é que muitos críticos contemporâneos reconhecem na concisão *TCOL49* uma concentração do talento de Pynchon, como afirma Poirier: “I too consider The Crying of Lot 49 an astonishing accomplishment and the most dramatically powerful of Pynchon’s works because of its focus on a single figure.”¹¹ (in BLOOM, 2003, p.45) No mesmo sentido, Bloom (2003, p.1), ao comentar um episódio de *Gravity’s Rainbow*, afirma que, “nothing besides Byron the Bulb in *Gravity’s Rainbow* seems to me as quite perfect as all of *The Crying of Lot 49* [...]”¹² Já O’Donnell (1991, p.13), ao discutir como o desejo por conhecimento de Oedipa é colocado como uma pergunta em aberto, afirma que este é: “one of the hallmarks of postmodernist literature, to which Pynchon’s work is a considerable contribution.”¹³ Grant (1994, p.xi) e O’Donnell (1991, p. 6) ainda apontam para o crescimento de popularidade do romance no meio acadêmico graças a sua frequente inclusão em *syllabi* universitários.

¹¹ “Eu também considero *O Leilão do Lote 49* uma realização impressionante e a mais dramaticamente poderosa obra de Pynchon por seu foco em uma figura única”.

¹² “nada além de Byron a Lâmpada em *Arco Íris da Gravidade* me parece tão perfeito quanto todo *O Leilão do Lote 49* [...]”.

¹³ “um dos marcos da literatura pós-moderna, para qual a obra de Pynchon é uma contribuição considerável”.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 PÓS-MODERNISMOS

O conceito de paródia, como proposto por Linda Hutcheon, aplica-se fundamentalmente à produção artística do século XX, em especial ao chamado pós-modernismo (ver próximo item). No entanto, é importante acrescentar aqui que o conceito de pós-modernismo por ela formulado não é consensual entre a crítica. Ainda que a noção de paródia não seja totalmente dependente deste debate, o breve levantamento de alguns pontos de vista a respeito do assunto é certamente útil para ampliar o conhecimento a respeito do contexto histórico-literário em que a obra de Pynchon aparece. Consideramos relevante observar que, ainda que os conceitos ou avaliações sobre o fenômeno possam variar, algumas percepções são comuns a todos os teóricos que iremos abordar. Além disto, não se pode ignorar que a proximidade temporal do objeto muitas vezes prejudica sua análise. Como admite a maioria dos que lidam com o assunto, ousar tratar de um fenômeno tão recente implica que talvez ainda não tenhamos percepção, ou isenção, suficientes para compreendê-lo como um todo. Ainda assim, mesmo que não se chegue a uma definição conclusiva, o uso do termo pós-modernismo pode ser útil para o debate a respeito de tal momento histórico e sua produção. É o que argumenta Frederic Jameson, um dos teóricos que mais se deteve sobre o assunto, na introdução de seu livro *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* :

Com relação a *pós-modernismo*, não procurei sistematizar um uso ou impor um significado convenientemente conciso e coerente, uma vez que esse conceito não é só contestado, mas é também intrinsecamente conflitante e contraditório. Vou argumentar que, por bem ou por mal, não podemos *não* usá-lo. [...] O conceito, se existe um, tem que surgir no fim, e não no começo de nossas discussões do tema. Essas são as condições – as *únicas*, penso, que evitam os danos de uma classificação prematura – em que o termo pode continuar a ser usado de uma forma produtiva. (1997, p.25, grifo nosso)

Em outro ensaio, chamado “*Teorias do Pós-Modernismo*”, Jameson (1994, p. 28-34) mapeia quatro posições gerais assumidas pelos estudiosos que debatem o assunto. Um primeiro grupo seria formado por aqueles que aceitam o termo pós-modernismo como definidor de um período artístico e cultural novo, de ruptura

histórica em relação ao período modernista. Este grupo por sua vez se subdividiria entre os que assumem uma postura de rejeição dos valores modernistas e os que defendem tais valores. Os primeiros (entre os quais Jameson inclui o teórico Ihab Hassan e o escritor Tom Wolfe) celebram o novo momento em especial devido ao contraste com a postura supostamente elitista do momento anterior. O pós-modernismo é visto como uma nova maneira de pensar o mundo – adequada à nova sociedade pós-industrial. Já os seguintes defendem no projeto modernista justamente sua seriedade, utopia e posição anti-classe média. Para críticos como Hilton Kramer (editor da revista *New Criterion*) as obras pós-modernistas seriam superficiais e irresponsáveis. Já para filósofos como Jürgen Habermas, o pós-modernismo seria ideologicamente reacionário ao compartilhar os valores de um novo modelo capitalista.

Um outro grupo seria formado pelos que repudiam a noção de ruptura do pós-modernismo com o modernismo. Para estes o pós-modernismo seria um novo estágio do modernismo – associado ao constante impulso vanguardista e de inovação deste último. Aqui novamente as correntes se subdividiriam entre os que veem este novo estágio com bons ou maus olhos. Para teóricos como Jean-François Lyotard, o pós-modernismo constituiria um modernismo revigorado, uma adequação dos ideais modernistas à contemporaneidade imprimindo novo fôlego a suas potencialidades revolucionárias. Já pensadores ligados a um marxismo mais tradicional (entre os quais Jameson aponta o historiador Manfredo Tafuri) irão desconsiderar a existência de algo como um pós-modernismo. Estes alegariam que o fenômeno é apenas uma degeneração de um processo negativo – associado à ascensão do capitalismo industrial – que já havia se iniciado no modernismo.

No entanto, o que se pode perceber em todos estes quatro vieses é que eles estão, em maior ou menor grau, associados a posições ideologicamente marcadas. Para Jameson (1994, p.34), apesar de sua postura declaradamente marxista, emitir qualquer julgamento sobre um fenômeno tão recente limita nossa capacidade de compreensão sobre o assunto: “O ponto é que estamos inseridos na cultura do pós-moderno de tal forma que é impossível repudiá-lo casualmente, ao mesmo tempo que uma celebração igualmente casual seria complacente e desonesta.” Não seria, portanto, uma questão de avaliar o pós-modernismo, mas de reconhecê-lo como a própria natureza de nosso tempo – a que ele vai chamar de capitalismo tardio. Se o

ideal modernista pregava uma crítica à mercadoria, agora a cultura é o produto a ser comercializado. Desta forma:

[...] parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural: uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes. (JAMESON, 1991, p.29)

Talvez seja essa maior ousadia de Hutcheon: em seu livro de 1991, *Poética do Pós-Modernismo* (a publicação original é de 1987), ela busca estabelecer uma poética da produção literária dita pós-moderna a partir de critérios não só ideológicos, mas também estéticos. Partindo da arquitetura – em que suas características seriam mais evidentes – para chegar à literatura ela estabelece categoricamente que o que define o pós-moderno é a “metaficção historiográfica”. Romances de caráter intensamente auto-reflexivo combinados com uma lúcida perspectiva de sua inserção histórica são para a autora os típicos representantes deste novo momento. Desta forma, tais obras estariam ao mesmo tempo refletindo preocupações estéticas, através do diálogo intra-artístico, e ideológicas, ao explicitar sua relação com a sociedade em que são produzidas. A natureza paradoxal desta definição seria outro componente fundamental para a compreensão do pós-moderno. Uma das características mais marcantes desta produção artística seria a aceitação da impossibilidade de um conhecimento absoluto, da inexistência de valores morais e de beleza permanentes que pudessem orientá-la. Portanto, a prática e, a consequente teoria, pós-modernistas devem necessariamente lidar com as contradições existentes neste novo mundo plural.

[...] eu afirmaria não apenas que, assim como o modernismo, o pós-modernismo também preserva suas próprias contradições, mas também que as ressalta a ponto de passarem a ser as próprias características definitórias de todo fenômeno cultural que classificamos sob essa denominação. (HUTCHEON, 1991, p.67)

Já a brasileira Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 179), ao compilar quais seriam os critérios valorativos do modernismo em seu livro *Altas Literaturas*, afirma que o conceito de pós-modernismo é “frágil, impreciso e paradoxal”. Ela rejeita o argumento, fundamental para a poética de Hutcheon, de que o pós-modernismo é ao mesmo tempo, sem dialética, uma coisa e seu oposto: é auto-reflexivo e histórico, é herdeiro e contestador do modernismo, etc. Perrone-Moisés (1998, p. 186), utilizando-se de uma expressão de Roland Barthes, acusa Hutcheon de “crítica

Nem-nem”, que tenta definir seu objeto afirmando que ele não é nem uma coisa, nem outra. Ela concorda que no pós-modernismo foram abandonadas posturas utópicas ou nostálgicas do absoluto, da totalidade e do sublime, mas nega que isto seja suficiente para caracterizar uma nova era. Para a autora, o pós-modernismo representa o momento de exaustão de valores ainda modernos, e mesmo românticos. “Pode ser que, daqui a alguns séculos (se alguém ainda falar dessas coisas), se perceba uma grande era que vai do fim do século XVIII até não sabemos quando.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.189)

Em outro sentido vai o britânico Terry Eagleton. Sua crítica, de visada declaradamente marxista, vê o pós-modernismo como um período breve e negativo para a cultura. Para ele, a negação da totalidade é uma falácia advinda do suposto fracasso da esquerda política. A alegada dissolução das ideologias estaria agindo em favor da naturalização da onipresença e onipotência do modelo capitalista.

Pois, num período em que nenhuma ação política de grande projeção se afigura com efeito exequível, em que a chamada micropolítica parece a ordem do dia, soa como um alívio converter essa necessidade em virtude – persuadir-se de que as próprias limitações políticas, têm, por assim dizer, uma base ontológica sólida, pelo fato que a totalidade social resume-se afinal a uma quimera. (EAGLETON, 1998, p.18)

A partir deste breve panorama pode-se perceber que o debate a respeito do tema ainda está aberto. Contudo, neste momento, nos basta compreender que o que chamamos de pós-modernismo é um fenômeno demasiadamente recente e polêmico. É certo que o idealismo do projeto modernista é visto como contraditório (HUTCHEON, 1991, p.67), transformado pelo novo paradigma (JAMESON, 1997, p.307), questionável (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.174) ou mesmo fracassado (EAGLETON, 1998, p.30). Esta pesquisa pretende demonstrar como o romance de Pynchon se insere neste contexto questionando nosso desejo por certezas absolutas e respostas definitivas. A jornada da protagonista Oedipa em busca de conhecimento é constantemente frustrada pela multiplicidade dos elementos com as quais ela se depara. A impossibilidade de se hierarquizar, ou mesmo de se confiar, nessa torrente de informação e o final em aberto do romance vão ao encontro das conclusões dos teóricos abordados a respeito da diluição das certezas totalizantes no pós-modernismo.

2.2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A PARÓDIA

Como foi visto no capítulo anterior, segundo Hutcheon, a questão metaficcional, aliada à perspectiva historiográfica, é central na produção artística do pós-modernismo. No entanto, é fácil constatar que o caráter auto-reflexivo, obtido através do diálogo com outros textos, já estava fortemente presente em obras de períodos anteriores. Basta lembrar que dois dos maiores marcos do alto modernismo, *Ulisses*, de James Joyce, e *The Waste Land*, de T. S. Eliot, ambos de 1922, são construídos através de intensa intertextualidade com outras obras literárias. Ao referir-se à sua própria tradição eles propõe um novo olhar sobre o clássico, ao mesmo tempo em que evidenciam elementos de sua própria arquitetura. Através da leitura de *The Waste Land*, Eliot, segundo Hutcheon (2000, p.2): “would force his reader to work towards regaining the Western literary heritage (and some of the Eastern as well).”¹⁴ Este diálogo chamado de “intra-artístico” é a base do que a autora irá definir por paródia – um artifício que: “in this century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts.” (2000, p.2)¹⁵ Eliot é ainda apontado pela autora como um dos responsáveis por uma renovação no interesse pela tradição e gradual afastamento da estética romântica que valoriza a genialidade, a originalidade e a individualidade (HUTCHEON, 2000, p.4).

No entanto, o conceito de paródia utilizado por Hutcheon, ao levar em consideração especialmente a produção após o romantismo, amplia a concepção tradicional do termo. A paródia foi por muito tempo associada à noção de ridículo. As primeiras edições¹⁶ do *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moises (1978, p.388), dão a seguinte definição para paródia:

Designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante.

Contudo, segundo a definição proposta pela teórica canadense, no pós-modernismo esse intuito de ridicularizar uma obra séria deixa de ser central. Para a autora, parte desta concepção tradicional se deve à interpretação da etimologia

¹⁴ “forçaria seu leitor a se esforçar para recuperar sua herança literária ocidental (assim como alguma da oriental)”.

¹⁵ “nesse século é um dos principais métodos de construção formal e temática de textos”.

¹⁶ Em edições mais recentes o verbete foi ampliado de modo a contemplar a concepção de paródia de Hutcheon.

grega da palavra “*parodia*” – que pode ser entendida como uma “contra-canção”. Ela sugere uma outra interpretação para o prefixo “*para*”, que pode ser lido como “ao lado de”. Desta forma a paródia e a fonte são vistas sob uma ótica não hierárquica; não de conflito, mas de colaboração. A paródia, então, reverencia o clássico. Ela paga tributo à sua herança artística e assim chama a atenção para o caráter artificial de sua criação – se opondo ao paradigma romântico em que o artista criava puramente por inspiração. Nesta definição mais ampla, a paródia é: “a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity”¹⁷ (HUTCHEON, 2000, p. xii).

Portanto, a paródia é uma imitação que, ao invés de salientar suas semelhanças com a fonte, procura criar seu sentido através da exposição das diferenças entre uma obra e outra. É por isso que a paródia exige seu reconhecimento. Se o leitor não identifica que determinado texto dialoga com outro, nenhum efeito é alcançado. O sentido do texto se constrói na relação entre a paródia e a obra parodiada. A necessidade que o leitor tem de fazer as conexões entre dois (ou mais) textos implica em um afastamento do objeto que proporciona uma melhor percepção de suas características. Desta forma a paródia “manages to inscribe continuity while permitting critical distance and change.”¹⁸ (HUTCHEON, 2000, p.102)

Para obter tal distanciamento, a paródia moderna faz uso da ironia como principal recurso retórico. Segundo Hutcheon a ironia tem duas funções: uma semântica e outra pragmática. A primeira acontece no nível da estrutura e marca o contraste entre o que o texto “diz” e o que ele significa. Assim, tanto o texto irônico (que pode aparecer em outros gêneros) quanto o paródico têm em comum o fato de possuírem sempre um texto de fundo. “Irony’s patent refusal of semantic univocality matches parody’s refusal of structural unitextuality.”¹⁹ (HUTCHEON, 2000, p.54) Já a segunda ocorre na relação entre os textos. A sobreposição paródica de dois textos também apresenta um contraste, agora em um nível mais amplo, entre as obras – que possibilita uma comparação entre a fonte e sua apropriação. Assim, no nível pragmático, a ironia presente neste “jogo” emite um juízo sobre o texto original. A intenção da ironia de produzir determinado efeito, a que Hutcheon (2000, p.37)

¹⁷ “uma forma de repetição com distância crítica irônica, indicando diferença ao invés de similaridade”.

¹⁸ “consegue inscrever continuidade enquanto permite distância crítica e mudança”.

¹⁹ “ A patente recusa irônica da univocidade semântica combina com a recusa paródica de uma unitextualidade estrutural”.

chama de *ethos*, poderia variar, em níveis extremos, da ridicularização escarnecedora à homenagem reverencial – embora na prática esteja em geral em algum ponto intermediário. Portanto, o uso da ironia pela paródia, possibilita ao leitor não só uma interpretação mais ampla como também uma postura avaliativa sobre os textos.

Devido a esse vasto espectro da função pragmática da ironia, o conceito de paródia é muitas vezes confundido com o de sátira, já que a segunda também se utiliza da ironia como recurso retórico. No entanto, a diferença essencial entre elas está relacionada a seu *ethos*. A sátira tem como alvo uma situação extra-literária – ela aponta os defeitos de uma situação social tendo em vista a correção destes vícios. Sua visão a respeito de seu alvo é em geral negativa e sua intenção ridicularizadora. Já a paródia atua dentro da própria literatura – sua intenção está localizada dentro do âmbito da arte. E, com especial intensidade na definição do termo como proposto por Hutcheon, sua visão sobre seu alvo é positiva, tendendo à reverencial. Ou ainda, a sátira é “extra-muros”, enquanto a paródia é “intra-muros” (HUTCHEON, 2000, p.43).

Dessa forma, ao valorizar a intenção de um texto, a autora traz à tona mais uma questão relevante para nossa discussão, a presença do codificador. A importância do produtor de determinado texto era central no romantismo, que via a obra como consequência direta da genialidade de seu autor. Porém, a maneira pela qual textos são abordados foi gradativamente sendo modificada. O modernismo, sob influência do estruturalismo, era focado no texto em si, relegando seu autor a uma posição secundária. Já teorias subsequentes respondiam a essa tendência levantando a questão do leitor, ou decodificador, nessa equação. Para Hutcheon, se o texto tem uma determinada intenção, ele pressupõe também um codificador, que constrói seus significados. O que, no entanto, não significa um retorno ao paradigma romântico do escritor como um deus criando seu mundo. O produtor não é uma pessoa no mundo real, mas uma posição dentro do texto, cuja existência faz parte de sua própria constituição. Sua presença é inferida pelo decodificador do texto, também visto sob o prisma de uma posição dependente, segundo o conceito de Eagleton. De acordo com Hutcheon (2000, p.108), para compreender a paródia: “We must take into account the entire enunciative act: the text and the ‘subject positions’

of the encoder and decoder, but also the various contexts (historical, social, ideological) that mediate that communicative act.”²⁰

Considerar o codificador como parte atuante na construção dos sentidos de um texto nos leva de volta ao tópico de como eles são alcançados. Como visto anteriormente, se o decodificador ao ler um texto não reconhece a paródia, sua função pragmática se esvazia. É, portanto, parte do papel do codificador conduzir seu leitor, com maior ou menor intensidade, para a identificação do jogo inter-textual. Utilizando como exemplo obras de Italo Calvino e John Fowles, a autora argumenta que a produção pós-modernista tende a ensinar a seu leitor de que maneira ela deve ser lida. Os romances dos dois autores *Se um viajante numa noite de inverno* e *A mulher do tenente francês*, respectivamente, são repletos de sinais e dicas que evidenciam para o leitor sua relação com outros textos. A causa disso seria a impossibilidade de se contar com a capacidade do leitor de decodificar todas as relações de um texto. E, ainda que esses dois romances tão ricos em inter-textualidade não explicitem toda sua gama de referências, eles se salvaguardam de não serem minimamente compreendidos graças ao seu didatismo em relação ao leitor. Pois, como afirma Hutcheon:

Certainly Dante could assume more about his smaller readership and its position within a literary culture than could, say, Donne, and Donne in turn could assume more than Eliot. But maybe Eliot could assume more than a novelist like Fowles today dares to.²¹ (2000, p.98)

Mais adiante será analisado como o romance de Pynchon, que dialoga com convenções dramáticas do século XVII, irá lidar com esta auto-consciência de seu papel didático, que parece ser exigido da paródia no pós-modernismo.

Por fim, para que os elementos no texto paródico que se referem ao seu objeto possam ser reconhecidos, é necessário que eles se refiram a uma tradição. Desta forma, a paródia pressupõe uma noção de autoridade, que é então confrontada (com maior ou menor grau de reverência). Este paradoxo, entre o que Hutcheon (2000, p.77) chamará de repetição conservadora e diferença revolucionária, está no âmago de sua definição de paródia:

²⁰ "Devemos levar em consideração todo o ato enunciativo: o texto e as posições dependentes do codificador e do decodificador, além dos vários contextos (histórico, social, ideológico) que mediam este ato comunicativo".

²¹ "Certamente Dante poderia esperar mais de seu público leitor reduzido e da posição deste dentro da cultura literária do que poderia, diga-se, Donne, que por sua vez poderia esperar mais do que Eliot. Mas talvez Eliot pudesse esperar mais do que um romancista como Fowles, hoje, se arriscaria".

This paradox of legalized thought unofficial subversion is characteristic of all parodic discourse insofar as parody posits, as prerequisite to its very existence, a certain aesthetic institutionalization which entails the acknowledgement of recognizable, stable forms and conventions. These functions as norms or as rules which can – and therefore, of course, shall – be broken.²² (HUTCHEON, 2000, p.74-75)

Por esta característica de transgressão autorizada, Hutcheon aproxima a paródia pós-modernista do conceito bakhtiniano de carnavalização. Pois, assim como o carnaval presume uma inversão de valores que é temporária e permitida pela autoridade, a paródia transgride a convenção, mas é limitada pela sua dependência do clássico. Sua necessidade de ser reconhecida para obter efeito confina suas possibilidades subversivas a sua relação com a tradição.

Pode-se perceber então como a paródia, pelas múltiplas possibilidades criativas e críticas que permite, acaba sendo um dos recursos mais recorrentes na produção de uma época extremamente preocupada com a auto-referência como o século XX. É neste contexto, de jogo intra-literário, que se situa a peça interna de *TCOL49* em relação ao teatro do período elisabetano. Pynchon parodia a tradição como uma forma de discutir paradigmas de seu próprio tempo.

2.3 A MATRIZ ESTÉTICA DA TRAGÉDIA DE VINGANÇA

Como será visto mais detalhadamente no capítulo seguinte, *TCOL49* é um romance em que a protagonista passa por uma série de situações em sua busca por conhecimento. O eixo que liga esses episódios, mais ou menos independentes, é a suposta existência de um misterioso serviço de correios alternativo. Esta espécie de sociedade secreta, chamada Tristero, estaria atuando clandestinamente há séculos às margens do monopólio postal oficial do governo dos Estados Unidos. Oedipa, a personagem principal, escuta o nome de tal organização pela primeira vez em um desses episódios, em que ela assiste à apresentação teatral de uma chamada “peça de vingança do período jacobino”. A inserção desta peça no romance parodia um gênero, muito popular no século XVII, denominado “tragédia de vingança”. Ao inserir uma peça de teatro no texto, Pynchon brinca com as convenções tradicionais do

²² "Este paradoxo de pensamento legalizado e subversão não-oficial é característica de todo discurso paródico enquanto a paródia requer, como pré-requisito para sua própria existência, uma certa institucionalização estética que carregue consigo o conhecimento de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funções assim como normas, ou como regras, podem ser – e portanto, claro, serão – quebradas”.

gênero ao mesmo tempo em que explora elementos que correspondem ao tratamento pós-modernista do romance. Este capítulo irá analisar os elementos constitutivos destas tragédias de modo a possibilitar a análise de seu uso paródico em Pynchon.

As tragédias de vingança têm origem com o dramaturgo latino Sêneca (04 a.C.- 65 d.C.). As peças do autor e filósofo estóico provavelmente nunca foram encenadas durante sua vida, mas foram muito populares no período Renascentista. Barbara Heliodora aponta três razões principais para o ressurgimento do interesse por Sêneca durante a Renascença:

1º) a insistência sobre a inconstância da fortuna e a necessidade de enfrentá-la com equanimidade (o que é natural, já que Sêneca era filósofo estóico); 2º) a retratação de grandes crimes e do exemplo das terríveis conseqüências do assassinato; 3º) a apologia à simplicidade, à austeridade, à pobreza e à castidade, que se apresentavam como particularmente louváveis em uma época de confronto, luxo, luxúria e luta pelo poder. (HELIODORA, 2004, p.123).

As tramas se desenvolvem a partir de um assassinato, em geral cometido por um mau governante, que desencadeia o desejo de vingança do protagonista, levando a uma espiral crescente de violência em que praticamente todas as personagens acabam morrendo. Percebe-se, portanto, a intenção moralizante por trás de tais peças. Elas retratam um comportamento considerado abusivo – não só por parte do assassino, mas também daquele que busca vingar-se – e o trágico resultado desse excesso.

Para entender como o gênero atravessou os séculos, e floresceu novamente a partir do final do século XVI, é preciso também levar em conta o desenvolvimento do teatro no período elisabetano. Em *TCOL49* aparece o termo “jacobino” – ou seja, relativo ao período do reinado de James I na Inglaterra, de 1603 a 1625 – para referir-se à produção da época. No entanto, Heliodora (2004, p.24-25) argumenta que todo teatro do período entre aproximadamente 1587 e 1642, assim englobando também parte do reinado de Charles I (de 1626 a 1649), deve ser chamado de elisabetano. Isto graças ao espetacular impulso às artes que ocorre durante o reinado de Elizabeth I. Antes de a rainha subir ao poder, a Inglaterra passava por um momento de graves conflitos políticos e religiosos, que acabaram por sufocar a produção dramática por cerca de 50 anos. É apenas com a coroação de Elizabeth I e com a relativa estabilidade sócio-econômica por ela obtida que o teatro voltará a se desenvolver. Ela é considerada responsável pelo grande fortalecimento político e

econômico da Inglaterra, que tem como marco tanto a derrota da Invencível Armada Espanhola, em 1588, quanto a conciliação das divergências entre católicos e protestantes, que haviam causado sérios conflitos durante os reinados anteriores de Eduardo VI e Mary I. Desta forma: “Quando usamos o termo ‘teatro elisabetano’ para incluir o que foi escrito nos reinados de James I e Charles I, estamos fazendo justiça, porque nenhum deles foi o que ela representou para a Inglaterra [...]” (HELIODORA, 2004, p.25)

Além da estabilidade política e social, Heliodora aponta outros três fatores para a vertiginosa ascensão do teatro no período. O primeiro é o desenvolvimento da língua inglesa. O surgimento da imprensa, o crescente acesso à educação e a maior comunicação internacional contribuem para a consolidação do chamado inglês moderno. Os dramaturgos passam então a escrever em uma língua popular, que pode ser compreendida por todas as camadas da população, em contraste com o elitista latim. Soma-se a isso o surgimento do chamado palco elisabetano que difere do palco frontal, ou italiano. As características particulares do espaço cênico inglês (as muitas entradas e saídas para os atores, a ausência de pintura de fundo em perspectiva, o uso restrito de objetos cênicos, entre outros) irão incentivar uma dramaturgia que se baseia fortemente em convenções e, conseqüentemente, no reconhecimento e aceitação destas pelo público espectador. Por fim, a assimilação e adaptação do teatro clássico irão influenciar toda dramaturgia do período. Indo além das referências medievais (em geral religiosas ou bastante ingênuas), os autores buscam em autores latinos os modelos para suas peças. Plauto e Terêncio se tornam os paradigmas para a comédia, assim como Sêneca, para a tragédia. (HELIODORA, 2004, p.24-33).

Também chamadas de tragédias de sangue (SYMONDS, 1954, p.ix), devido a sua violência brutal, as tragédias de vingança elisabetanas têm sua matriz em *The Spanish Tragedy (A Tragédia Espanhola)*, de Thomas Kyd (1558-1594). A peça foi registrada no *Stationer's Register* (órgão que controlava o registro de novas publicações) em 1592²³ e estima-se que tenha sido escrita no fim da década anterior. Ao utilizar o modelo senecano, em especial as *Tiestes*, a tragédia lança as bases para o gênero, que irá se tornar extremamente popular no início do século seguinte.

²³ Disponível em <<http://www.elizabethantheatre.com/kyd.htm>>. Acesso em 15/04/2009.

O ponto desencadeador do enredo é o assassinato de Andrea, um oficial espanhol, por Balthazar, príncipe de Portugal, durante uma batalha entre os dois países – que acontece antes da ação da peça propriamente dita. O primeiro ato abre com a aparição do fantasma de Andrea, que, acompanhado de uma personagem que é a personificação da vingança, clama por justiça. O crime desencadeia uma complexa trama de conspiração e morte que acaba por dizimar praticamente todas as personagens. Aqui vale lembrar que o público elisabetano era não só acostumado, como apreciava espetáculos violentos. Assistir a enforcamentos ou às provocações de urso (brigas cruéis entre ursos e cachorros) fazia parte do divertimento popular (RESENDE, 2008, p.128-129). Assim, as mortes das personagens se dão das mais variadas formas (enforcamentos, envenenamentos, golpes de espada, etc) e são em geral representadas com requintes de detalhes e crueldade.

Além de sua indefectível sanguinolência, as tragédias de vingança irão partilhar de uma série de características ou motivos comuns. Ainda que nem todas as peças apresentem todos estes elementos, sua estrutura narrativa típica é mais ou menos a seguinte: A trama é localizada na corte de algum reino estrangeiro, em geral na região da Itália – de onde vêm as fontes de muitos textos. Então, descobre-se que antes do início da ação da peça um assassinato foi cometido secretamente por um mau governante, ou alguém a seu serviço, que procura encobrir seu crime. Nesta vilania está sempre envolvido algum elemento amoroso, que serve como pano de fundo para o enredo e intensifica a necessidade de reparação. No primeiro ato o herói trágico, com frequência alertado por um fantasma, descobre a verdade sobre o crime encoberto, o que provoca seu desejo por justiça. A execução da vingança é protelada por um longo tempo porque o protagonista ou é muito jovem ou ainda não está preparado. Em seu período de amadurecimento ele irá viver disfarçado (ou fingindo loucura) pra proteger-se das ações do mau governante. Durante esse tempo, que corresponde aos segundo e terceiro atos, a tensão dramática cresce graças a um intrincado conjunto de conspiração, traição e revelações – frequentemente envolvendo um ou mais sub-enredos. Não raro, eles irão também incluir casamentos arranjados e relações incestuosas, através das quais o mau governante busca a manutenção de seu poder (o que evidentemente espelha a realidade da corte inglesa antes da ascensão de Elizabeth ao trono). Por fim, um elemento de reconhecimento da verdadeira identidade do herói, ou uma carta

reveladora (muitas vezes escrita com sangue), desencadeia a crescente violência que só irá terminar quando todos, inclusive o protagonista, assassinado ou estoicamente suicidando-se, estiverem mortos. É importante notar que a justiça elisabetana condenava a execução de vinganças pessoais. Portanto, uma tragédia em que o agente vingador não sucumbisse no final não seria aprovada pela censura do *Master of the Revels* (pessoa responsável pela regulamentação da encenação das peças) (HELIODORA, 2004, p.328).

Quanto ao aspecto formal, as tragédias respeitavam a divisão clássica em cinco atos: exposição, desenvolvimento, clímax, desfecho e catástrofe. Mas, ao contrário do verso iâmbico senecano, eram escritas em uma mescla de verso branco e prosa que respeitava, em certa medida, o mesmo padrão encontrado em Shakespeare (SYMONDS, 1954, p.ix). Ou, como esclarece Marlene Soares dos Santos:

Em geral, em Shakespeare observa as convenções dominantes que ditavam que as personagens trágicas se expressassem em verso, enquanto as cômicas se utilizassem da prosa; como os heróis e heroínas trágicos são de procedência real e/ou aristocrata, a hierarquia também se estabelece a partir da linguagem, permitindo a esses acesso tanto à prosa quanto à poesia, o mesmo não acontecendo com as personagens de baixa condição social. (SANTOS, 2008, p.171)

Dentre as obras do período que sobreviveram até a contemporaneidade, Hutcheon (1991, p.170) aponta quatro como as que servem como modelo para a paródia de Pynchon: *The White Devil* (*O diabo branco*) e *The Duchess of Malfi* (*A duquesa de malfi*), de John Webster (c.1580-1634); *Tis Pity She's a Whore* (*É uma pena que ela seja uma vadia*), de John Ford (c.1586-1640) e *The Revenger's Tragedy* (*A tragédia do vingador*), tradicionalmente atribuída a Cyril Tourneur (c.1525-1626). Os três autores, que já escrevem sob o reinado de James I, pertencem curiosamente a uma chamada terceira geração de dramaturgos elisabetanos; em que a primeira incluiria Christopher Marlowe e Thomas Kyd e a segunda, Shakespeare e Ben Jonson (HARRISON, 1933, p.vii-viii). Elas são, portanto, escritas por escritores e para um público já bastante exigentes e familiarizados com as convenções teatrais. Com pequenas variações, todas seguem o mesmo padrão formal e de enredo introduzido por Kyd. Uma grande variedade de situações dramáticas e a intenção moralizante, que culmina em um banho de sangue, dão o tom das peças.

Além dessas, não é possível ignorar a influência de *Hamlet*, de Shakespeare, sobre as gerações futuras. A peça que, a princípio, segue as convenções do gênero, poderia ser mais uma na vasta lista de peças do período, não fosse a indiscutível genialidade de seu autor. Shakespeare se utiliza dos elementos do formato, mas consegue superar todos seus pares graças a seu talento. Não é o caso de ficar exaltando as qualidades desta que é considerada a obra prima do maior autor de todos os tempos. Mas, como será visto no próximo capítulo, o importante é ter em mente que quando Pynchon decide parodiar tais tragédias, ele deliberadamente faz uso de um modelo consagrado na literatura, fazendo com que *Hamlet* acabe por ecoar em seu texto.

Por fim, é preciso tratar de outro recurso recorrente nestas tragédias que, de maneira diversa, é utilizado por Pynchon em *TCOL49*; as peças internas ao enredo. Estas inserções em que as personagens de uma peça (ou em um romance no caso de Pynchon) interrompem o desenrolar da ação dramática para assistir à uma outra representação interna ao enredo original têm, em geral, a função de auxiliar o desenvolvimento da trama ou precipitar o fluxo dos acontecimentos. Esta estrutura, que espelha os conflitos do drama, permite que o protagonista descubra ou confirme alguma informação; ou ainda, é usada como desencadeadora de eventos. Em *The Spanish Tragedy* a personagem que busca vingança, Hieronimo, é o autor da peça dentro da peça, chamada de *Soliman and Perseda*, cujo enredo reproduz de maneira simplificada o que acontece no plano principal. Encenada ao fim do quinto ato, é durante a representação da peça que ocorre o massacre final. Hieronimo e sua cúmplice, Bel-Imperia, matam dois de seus inimigos no palco e depois se suicidam, enquanto todos na corte acreditam estar assistindo à mortes cênicas durante o espetáculo.²⁴ Neste caso, a peça interna funciona como agente catalisador do desfecho trágico.

Já em *Hamlet*, a peça interna não foi escrita pelo protagonista homônimo, mas é importante lembrar que ele afirma ter feito alterações no texto original, que serão importantes para a realização de seus objetivos. A peça, chamada *The Murder of Gonzago* (*O assassinato de Gonzago*), ou *The Mousetrap* (*A ratoeira*) – após as linhas extras incluídas por Hamlet – é encenada durante o terceiro ato. Seu enredo, novamente, é uma reprodução dos acontecimentos da corte, ainda reforçada pela

²⁴ Disponível em <<http://www.elizabethantheatre.com/span1.htm>>

pantomima que a precede. A peça dentro da peça constitui o momento da reviravolta, em que Hamlet procura certificar-se da culpa de Cláudio e aproxima-se de sua resolução de vingar a morte do pai. Diferentemente do que acontece em *The Spanish Tragedy*, a peça dentro da peça não é seu desfecho. Entretanto, ela acelera a ação rumo ao desenlace trágico.

Esta estrutura de sobreposição de modelos, também chamada de *mise en abyme*²⁵, é crucial para auxiliar o espectador a interpretar os eventos da peça. Não porque necessariamente revele alguma informação nova, mas porque reproduz no palco, o papel que ele, como decodificador do texto dramático, está exercendo na platéia. Ao mostrar os crimes de Cláudio sendo expostos aos membros da corte que procuram compreender os acontecimentos da peça interna, ela explicita o caráter revelador de *The Mousetrap* e espelha a posição do espectador, que se encontra em situação semelhante. Neste ponto é exemplar o diálogo entre Hamlet e os atores antes da apresentação do espetáculo. De modo bastante didático ele expõe sua visão sobre as funções de uma peça, e prepara o espectador para procurar estes elementos na apresentação que se segue. Assim, o herói trágico alerta aos atores:

For anything so overdone is the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was an is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. (SHAKESPEARE, 1992:57)²⁶

O público está, então, consciente de que os eventos da peça interna devem representar um reflexo de sua realidade externa (no caso, a ficcional corte dinamarquesa). E, que o papel de Cláudio, ao interpretar os eventos que estão sendo dramatizados, é similar ao seu próprio de espectador, que procura compreender a peça como um todo. Veremos no capítulo seguinte, como Pynchon se utiliza desta estrutura em abismo em seu romance para salientar a posição do leitor como decodificador de textos e símbolos, aproximando-a do próprio “papel” de Oedipa na história.

²⁵ O conceito de *mise en abyme* é originalmente proposto por André Gide em 1893 para designar qualquer elemento dentro de uma obra de arte que espelhe ou reproduza a obra em que está inserida. Posteriormente Lucien Dällenbach irá classificar o procedimento em simples, paradoxal e ilimitado. Neste caso, em *Hamlet* teríamos a *mise en abyme* simples, já que o espelhamento acontece em apenas um nível (MOISÉS, 2004, p.297-298).

²⁶ Na tradução de Millor Fernandes (1996, p. 66): “Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exibir um espelho à natureza; mostrar a virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie.”

3 A PARÓDIA PÓS-MODERNA EM *THE CRYING OF LOT 49*

3.1 OEDIPA MAAS: UMA HEROÍNA ATÍPICA NA OBRA DE PYNCHON

Diferentemente de outros romances de Pynchon – que costumam apresentar mais de uma personagem como protagonista (casos de *V.* e *Mason e Dixon*) ou, ao menos, sub-enredos em que a personagem principal não aparece (casos de *Gravity's Rainbow* e *Vineland*) –, em *TCOL49* o foco narrativo concentra-se somente em Oedipa. Seu caráter centralizador na trama, ímpar na produção do autor, justifica que grande parte da crítica a respeito de *TCOL49* tenha se concentrado sobre sua figura. Para esta pesquisa, a protagonista é peça fundamental na construção paródica do romance, na medida em que Oedipa, ao decodificar os signos que a cercam, espelha o papel do leitor ao decifrar o texto.

Quanto ao nome de Oedipa, parece consenso aceitar que existem relações entre ela e Édipo, da tragédia de Sófocles, ainda que alguns críticos rejeitem a idéia de que os nomes, em Pynchon, tenham correspondência direta com seu caráter (GRANT, 1994, p.3-4). Edward Mendelson aponta semelhanças entre as obras:

The name instead refers back to the Sophoclean Oedipus who begins his search for the solution of a problem (a problem, like Oedipa's, involving a dead man) as an almost detached observer, only to discover how deeply implicated he is in what he finds.²⁷ (MENDELSON, 2003, p.16).

No entanto, Oedipa não pode ser tomada apenas por uma versão contemporânea e feminina do herói clássico. Em primeiro lugar, a charada de Édipo lida com temas como parricídio, incesto e da relação com os pais, o que não se aplica a de Oedipa. Além disto, enquanto em Sófocles a personagem acaba por descobrir sua identidade verdadeira, o enigma de Oedipa fica sem solução (GRANT, 1994, p.4). Também foram propostas, com menor repercussão, variadas interpretações relacionando a personagem com o conceito freudiano de Complexo de Édipo: “Freudian associations run the gamut from the relatively complex to the more or less straightforward”²⁸ (GRANT, 1994, p.5). Oedipa já foi descrita como sendo desde uma figura castradora até um símbolo da repressão da consciência.

²⁷ “O nome, por sua vez, se refere ao Édipo, de Sófocles, que inicia sua busca pela solução de um problema (um problema, como o de Édipa, envolvendo um homem morto) como um observador quase alheio, para então descobrir quão profundamente envolvido ele está naquilo que encontra.”

²⁸ “Associações freudianas vão das relativamente complexas às mais ou menos diretas”.

Outra análise relevante feita a respeito de Oedipa é o fato que, em meio à efervescência da contracultura na década de 1960, Pynchon tenha feito de sua heroína uma dona de casa, com uma vida pacata e inclinações políticas de direita. “I’m a Young Republican”²⁹, a protagonista afirma a certa altura, aludindo a sua formação conservadora (PYNCHON, 1966, p.53)³⁰. Pynchon (1984, p.8), que no prefácio de *Slow Learner* conta como foi fortemente influenciado pela postura contestatória da cultura *beat* na década anterior, não estava alheio à postura ideológica que tal escolha implicaria. Um bom exemplo disso em *TCOL49* é a descrição de um campus universitário em Berkeley:

She came downslope from Wheeler Hall, through Sather Gate into a plaza teeming with corduroy, denim, bare legs, blonde hair, hornrims, bicycle spokes in the sun, bookbags, swaying card tables, long paper petitions dangling to earth, poster for undecipherable FSM’s, YAF’s, VDC’s, suds in the fountain, students in nose-to-nose dialogue.³¹ (p.75)

Após mostrar como Oedipa percebe a agitação da vida estudantil e as manifestações políticas dos jovens, o narrador revela em discurso indireto livre como ela, apesar de se sentir deslocada nesse ambiente, tem agora, na sua busca individual, uma afirmação de sua identidade: “Among them they had managed to turn the young Oedipa into rare creature indeed, unfit perhaps for marches and sit-ins, but just a whiz at pursuing strange words in Jacobean texts.”³² (p.76). Como mostra O’Donnell (1991, p.9), há os que vêem nisso uma falha da personagem, que não teria a profundidade necessária para embasar a retórica do romance, e os que louvam o fato de ela ser uma alternativa, feminina e humanizada, para figura do herói tradicional. O crítico analisa:

(...) since the novel’s publication, the complexity of Oedipa’s stature as revolutionary, or tragic, or existential figure has been established, and like her namesake she can be seen to embody the condition of indeterminacy – which enables the act of inquiry and scrutiny of existing conditions – that

²⁹ “Eu sou uma Jovem Republicana”. *Os Jovens Republicanos são uma organização política ligada ao Partido Republicano, tradicionalmente visto como o partido de direita nos EUA.

³⁰ Daqui em diante, todas as citações de *TCOL49* serão assinaladas apenas pelo número das páginas.

³¹ “Ela veio descendo de Wheeler Hall, através do Sather Gate até uma praça repleta de veludo, jeans, pernas de fora, cabelo loiro, aros de tartaruga, raios de bicicleta ao sol, mochilas, mesas de baralho oscilantes, longas petições em papel balançando até o chão, cartazes de indecifráveis do FSM, YAF, VDC*, bolhas na fonte, estudantes conversando face-a-face.” *Organizações políticas de direita e esquerda.

³² “Entre eles, conseguiram transformar a jovem Édipa numa criatura rara, de fato, talvez inaptas para marchas e protestos, mas simplesmente uma ás em perseguir palavras estranhas em textos jacobinos.”

can be set against the assumptions and certainties of Western positivism.³³
(O'DONNELL, 1991, p.9)

Assim como a crítica tende a propor várias alternativas para interpretação do romance, também Oedipa é marcada por este caráter múltiplo, tipicamente pós-modernista, que recusa explicações únicas e totalizantes. A ficção de Pynchon faz parte de um contexto histórico que reconhece sua incapacidade de percepção absoluta da realidade. Desta forma, a conciliação de elementos contraditórios em Oedipa – revolucionária e conservadora, paródica e original – reforça o tom de fragmentação da realidade, composta por alternativas coexistentes, que aparece no romance. Como afirma Anna S. Camati:

The sense of fragmentation and dislocation apparent in parodistic metafictional works has the specific purpose of conveying faithfully the existential and ideological fragmentation of the real world, since present reality is made up of scattered and contradictory fragments.³⁴ (CAMATI, 1987, p.206)

3.2 A JORNADA DE OEDIPA EM BUSCA DE CONHECIMENTO

Antes de passarmos à análise específica do episódio paródico, alguns comentários sobre enredo de *TCOL49* são necessários para ampliar a compreensão geral da obra e do foco de nossa pesquisa.

O romance se abre com uma condensada, mas valiosa, apresentação da protagonista Oedipa Maas, uma típica jovem dona de casa norte-americana de sua época – o início da década de 1960. Ao longo do capítulo descobre-se que ela é casada, tem cerca de 28 anos e vive uma rotina domiciliar de dias mais ou menos idênticos (p.2). Em um de seus característicos longos períodos, o narrador relata, já na primeira frase do livro, o fato que irá transformar a vida de Oedipa:

One summer afternoon Mrs. Oedipa Maas came home from a Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue to find that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the estate of one Pierce Inverarity, a California real estate mogul who had once lost two million dollars in his spare time but still had assets numerous

³³ "Desde a publicação do romance, a complexidade do caráter de Édipa como revolucionária, trágica, ou figura existencial se estabeleceu, e, como seu homônimo, ela parece incorporar a noção de indeterminação – que permite o ato de questionar e escrutinar as condições existentes – que pode ser oposta às crenças e certezas do positivismo ocidental."

³⁴ "A sensação de fragmentação e deslocamento que aparece em obras metaficcionalis paródicas tem o propósito específico de transmitir fielmente a fragmentação ideológica e existencial do mundo real, já que a realidade presente é composta de fragmentos espalhados e contraditórios."

and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary.³⁵ (p.1)

Nessa notável abertura, Pynchon fornece alguns dos elementos chave para a compreensão de seu romance. A começar pelos nomes incomuns, e em geral cheios de significado, das personagens. Neste ponto, é importante ter em mente que os nomes inusitados em Pynchon costumam gerar muita controvérsia crítica. Alguns chegam a afirmar que o autor escolhe nomes não usuais para as personagens como uma espécie de provocação à nossa constante tentativa de ler significados em tudo (MODELMOG citado em GRANT, 1994, p.3). Em muitos outros casos, costumam ser sugeridas explicações complexas e, muitas vezes, contraditórias para os nomes. Um exemplo da riqueza do tópico é a existência de um livro, em formato de dicionário, dedicado exclusivamente ao assunto chamado *Pynchon Character Names* (ver anexo).

O ex-namorado milionário de Oedipa chama-se “Pierce”, um nome próprio bastante comum, mas que, literalmente, tem o sentido de “transpassar”, e pode também ser entendido por “perceber”, “ver através de algo”. Já o sobrenome “Inverarity”, aponta tanto para uma “não-veracidade” (“*inveracity*”) quanto para algo como “dentro da veracidade” (“*in veracity*”), além de também ecoar idéias como “inversão” e “variedade” (GRANT, 1994, p.7). Assim, o nome sugere ambiguidade, que pode ser percebida tanto na composição da personagem, quanto na sua motivação. Em nenhum momento da trama fica claro para Oedipa porque Pierce a escolheu ou qual a influência dele sobre toda rede de informações com a qual ela se depara.

Além disto, é mencionada a tarefa de Oedipa de organizar (“*sorting it all out*”) uma grande quantidade de informação. Isto introduz o papel de decifradora que ela assume, e que se refletirá no leitor do romance. Como afirma J. Kerry Grant:

[...] Oedipa’s engagement with the “tangled” assets of Pierce’s estate is frequently said to be equivalent to the reader’s engagement with the novel. We, like Oedipa, embark on a quest for clarity and discover a world that both

³⁵ “Em uma tarde de verão, a senhora Édipa Maas chegou em casa, vindo de uma reunião de *Tupperware*, cuja anfitriã havia talvez colocado muito *kirsh* no fondue, para descobrir que ela, Édipa, havia sido nomeada executor, ou, ela supunha, executora, do espólio de um certo Pierce Inverarity, um milionário californiano do mercado imobiliário que uma vez perdeu dois milhões de dólares em suas horas de lazer, mas ainda tinha posses numerosas e emaranhadas o suficiente para que o trabalho de organiza-las fosse mais do que honroso.”

appeals to and resists our instinctive tendency to seek order.³⁶ (GRANT, 1994, p.8).

Ao aceitar a tarefa de executar o espólio, Oedipa muda-se de Los Angeles para um hotel em San Narciso, na Califórnia, sede das empresas de Pierce. A narrativa então relata a jornada da heroína, marcada pela sucessão de encontros relativamente aleatórios com as mais diversas personagens: uma banda formada por adolescentes que adota sotaque britânico para imitar os Beatles (cap. 2); um membro de um grupo de ajuda mútua para pessoas que desistiram do amor (cap. 5); um psiquiatra que costuma receitar LSD a seus pacientes (cap. 5); entre muitos outros.

Uma vez na nova cidade, ela entra em contato com pessoas que estariam ligadas a uma suposta organização de controle de uma rede postal alternativa, burlando o monopólio estatal, chamada W.A.S.T.E. Este serviço de correios clandestino estaria por sua vez vinculado a uma outra organização misteriosa, chamada Tristero (algumas vezes grafada Tryster), que há séculos estaria envolvida em disputas pelo sistema postal. Progressivamente, Oedipa vai se deparando com o símbolo da Tristero, um desenho representando uma espécie de trompete com surdina, por todos os lugares por onde passa (ver anexo). À medida que o enredo avança, a tarefa de execução do espólio cede lugar às investigações de Oedipa, cuja tentativa de descobrir os segredos deste mundo alternativo funciona como metáfora para sua busca por liberdade e conhecimento. No início do romance, a vida pacata de Oedipa é comparada a uma torre, em que ela está aprisionada sem compreender que forças a mantêm cativa:

What did she desire to escape from? Such a captive maiden, having plenty of time to think, soon realizes that her tower, its height and architecture, are like her ego only incidental: that what really keeps her where she is is magic, anonymous and malignant, visited on her from outside and for no reason at all.³⁷ (p.11)

É a influência externa de Pierce que a tira da inércia e faz querer saber mais sobre si mesma. No entanto, como afirma o narrador: “As things developed she was

³⁶ “[...] o compromisso de Édipa com as posses “emaranhadas” do espólio de Pierce é frequentemente apontado como equivalente ao compromisso do leitor com o romance. Nós, como Édipa, embarcamos em uma jornada por esclarecimento e descobrimos um mundo que, ao mesmo tempo, atrai e resiste à nossa tendência instintiva de procurar ordem.”

³⁷ “Do que ela desejava escapar? Uma donzela cativa, com muito tempo para pensar, logo percebe que sua torre, com sua altura e arquitetura, são como seu ego, apenas casuais: que o que realmente a mantém onde ela está é mágica, anônima e maligna, punindo-a de fora e sem motivo algum.”

to have all manner of revelation. Hardly about Pierce Inverarity, or herself; but about what remained yet had somehow, before this, stayed away”³⁸ (p. 9-10).

A riqueza do texto, aliada ao desfecho em suspenso, dão margem a múltiplas interpretações sobre a natureza das respostas que Oedipa procura. Através da busca da protagonista por auto-conhecimento, representada pela investigação da Tristero, o romance irá lidar com temas como: a circulação, e eventual entropia, da informação; a paranóia na sociedade norte-americana no pós-guerra; as relações entre a linguagem e a realidade; entre outros. Grant, em seu *A Companion to The Crying of Lot 49*, mostra como as análises do romance oscilam entre as que acreditam na sua total abertura interpretativa aos que entendem que ele transmite uma mensagem coerente e ética. O crítico conclui que:

Even after a number of readings, the novel resists interpretation to an extraordinary degree, especially if “interpretation” is taken to mean the effort to tease out an unitary and more or less comprehensive account of the novel’s message from the tangled network of metaphor and allusion that is Pynchon’s trademark. [...] it is often only after repeated failures that the novel’s tendency to frustrate and redirect the impulse begins to seem innate, rather than simply the result of incomplete or defective reading strategies.³⁹ (GRANT, 1994, p.xii)

A narrativa se fecha com uma frase que remete ao título do romance: “Oedipa settled back, to await the crying of lot 49”⁴⁰ (p.138). A ação é interrompida no instante em que está para começar o leilão de um lote de selos de Pierce, de número 49, durante o qual Oedipa pretende se encontrar com um comprador que pode ser a chave para sua busca. Mendelson, no artigo “The Sacred, The Profane and The Crying of Lot 49”, em que são levantadas uma série de referências sagradas em *TCOL49*, afirma que 49 é o número de dias do período de pentecostes, sete semanas após a Páscoa. A data celebra o momento em que o Espírito Santo surgiu aos apóstolos e estes passaram a pregar o evangelho em diversas línguas. (MENDELSON, 2003, p.31). Ou seja, o livro se fecha às vésperas da grande

³⁸ “À medida que as coisas se desenvolveram ela teve toda sorte de revelações. Muito poucas sobre Pierce Inverarity, ou sobre ela mesma, mas sobre o que ainda restava e havia de alguma forma, antes disso, se mantido a distância.”

³⁹ “Mesmo após algumas leituras, o romance resiste à interpretação a um nível extraordinário, especialmente se ‘interpretação’ significar o esforço de descobrir uma explicação unitária e mais ou menos abrangente da mensagem do romance a partir da intrincada rede de metáforas e alusões, marcas registradas de Pynchon. [...] é apenas após repetidos fracassos que a tendência do romance de frustrar e redirecionar este impulso começa a parecer inata, e não simplesmente o resultado de estratégias de leituras falhas ou incompletas.”

⁴⁰ “Édipa se acomodou, para aguardar o leilão do lote 49.”

revelação, que poderia esclarecer a Oedipa se ela realmente descobriu uma organização secreta, se está apenas sendo vítima de um grande jogo arquitetado por Pierce ou se está simplesmente ficando louca. Desta forma, o texto, que recusa explicações totalizantes e se conclui oferecendo possibilidades paradoxais de interpretação da realidade, se alinha com o que Hutcheon afirma ser característico da arte pós-moderna:

A natureza contraditória do pós-modernismo envolve sua apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o total conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos. (HUTCHEON, 1991, p.87)

3.3 *THE COURIER'S TRAGEDY* – UMA PARÓDIA DA TRAGÉDIA DE VINGANÇA ELISABETANA

A intertextualidade entre *TCOL49* e as tragédias de vingança ocorre no trecho final do terceiro capítulo do romance, quando Oedipa vai ao teatro assistir a uma peça. Os acontecimentos da peça interna ao romance são narrados do ponto de vista de Oedipa. A maior parte das falas aparece em discurso indireto, em que o narrador se limita a contar o que está acontecendo no palco. Algumas outras, em geral nos trechos em que há ambiguidade, aparecem em discurso direto – o que faz com que o leitor compartilhe das dúvidas de Oedipa ao procurar compreender possíveis sinais. Portanto, apesar da narração em terceira pessoa, o leitor parece assistir à peça pelos olhos da protagonista. Nesse capítulo, acompanhando os passos de Oedipa, iremos analisar como essa identificação entre o leitor e personagem é construída; como se dá o jogo paródico e como, no decorrer do livro, a expectativa de solução do enigma da Tristero é frustrada.

Após deixar sua casa e hospedar-se em um hotel em San Narciso, Oedipa conhece Miles e os outros integrantes da banda de adolescentes *The Paranoids*. Ela também encontra o advogado de Pierce, chamado apenas de Metzger, que deveria ajudá-la na tarefa de execução dos bens. Acompanhada por eles, ela decide visitar um dos mais recentes projetos imobiliários de Pierce, as Lagoas Fangoso, um complexo turístico que inclui atrações para praticantes de mergulho. Lá, eles encontram um amigo de Metzger, chamado Many Di Presso, que revela que entre os muitos negócios do milionário estava um esquema de contrabando de ossos

humanos da Europa para os EUA. Os ossos seriam de um batalhão de soldados americanos, mortos durante a Segunda Guerra Mundial, e que foram jogados no Lago di Pietà, na Itália. Pierce teria então recuperado estes ossos do fundo do lago e os transportado para a Califórnia, onde eles seriam utilizados na fabricação de um carvão usado na confecção de filtros de cigarro. Quando escuta esta história, a namorada de um dos jovens da banda subitamente se recorda: “[...] this all has the most bizarre resemblance to that ill, ill Jacobean revenge play we went to last week.”⁴¹ (p.43). Ao que Miles acrescenta: “*The Courier’s Tragedy* [...] she’s right. The same kind of kinky thing, you know. Bones of lost battalion in lake, fished up, turned into charcoal”⁴² (p.43).

A ida de Oedipa ao teatro para investigar tal informação corresponde à segunda metade do capítulo. No entanto, é importante perceber como o autor, ou codificador, na terminologia proposta por Hutcheon, prepara o leitor para a intertextualidade que se segue. No início do capítulo, a protagonista ainda não havia escutado o nome Tristero – o que só acontecerá durante a peça interna. Contudo, o narrador onisciente antecipa ao leitor as preocupações de Oedipa:

Things then did not delay in turning curious. If one object behind her discovery of what was to label the Tristero System or often only The Tristero (as if it might be something’s secret title) were to bring to an end her encapsulation in her tower, then that night’s infidelity with Metzger would logically be the starting point for it; logically. That’s what would come to haunt her most, perhaps; the way it fitted, logically, together. As if (as she’d guessed that first minute in San Narciso) *there were revelation in progress all around her.*⁴³ (p.28, grifo nosso)

A narrativa a respeito de eventos futuros coloca o leitor em posição privilegiada em relação à personagem. O que Oedipa apenas pressentiu, já é adiantado: existem revelações acontecendo por toda parte. Desta forma, o leitor é incitado a ficar atento aos acontecimentos, procurando, assim como Oedipa, decifrar os sinais que vão surgindo. Em seguida, quando a protagonista estiver assistindo à

⁴¹ “[...] isto tudo tem a mais bizarra semelhança com aquela peça maluca de vingança jacobina que nós vimos semana passada”.

⁴² “*A Tragédia do Mensageiro* [...] ela está certa. O mesmo tipo de esquisitice, você sabe. Ossos de um batalhão perdido em um lago, pescados, transformados em carvão”.

⁴³ As coisas não demoraram a se tornar curiosas. Se algo por trás de sua descoberta sobre o que se chamaria Sistema Tristero, ou com frequência apenas Tristero (como se pudesse ser o título secreto de algo), fosse trazer um fim à sua clausura em sua torre, então a infidelidade daquela noite com Metzger seria logicamente o ponto de partida disso tudo; logicamente. É isso que a iria atormentar mais que tudo, talvez; a maneira como tudo se encaixava, logicamente. Como se (e ela havia pressentido naquele primeiro minuto em San Narciso) *houvesse revelação em curso a sua volta.*

peça, essa sobreposição entre os papéis do leitor e o da personagem será ainda mais evidente.

Um pouco adiante, o narrador introduz a possibilidade de uma representação artística funcionar como veículo para a revelação dos mistérios da Tristero. Após Oedipa presenciar uma entrega de correspondências controlada por uma rede clandestina de comunicação (p.34), sabe-se que ali começa para ela o: “[...] languid, sinister blooming of The Tristero. Or rather, her attendance to some unique *performance*, prolonged as if it were the last of the night, something a little extra for whoever’d stayed this late”⁴⁴ (p.36, grifo nosso). Na imagem que se segue, a organização Tristero é descrita e personificada em um artista de *vaudeville* a se apresentar para Oedipa. O narrador questiona se, ao final do espetáculo, este artista irá deixar Oedipa em paz, ou irá descer do palco e dizer para ela: “[...] words she never wanted to hear?”⁴⁵ (p.36). Novamente, a interferência do narrador antecipa eventos futuros e, assim, alerta o leitor para sua importância. Já que, em seguida, Oedipa irá realmente procurar decifrar as falas em um espetáculo teatral. No entanto, a expectativa da revelação da Tristero é frustrada; uma vez que as sucessivas descobertas da protagonista parecem fazer com que ela fique cada vez mais presa em uma rede de incertezas.

No início do parágrafo seguinte, a afirmação ambígua do narrador sugere ainda um outro sentido para imagem: “The beginning of that performance was clear enough. It was while she and Metzger were waiting for ancillary letters [...]”⁴⁶ (p.36). Ou seja, Oedipa estaria envolvida em uma representação muito antes de ir ao teatro de fato. Para ela, nunca fica realmente claro se todas estas revelações não seriam apenas um grande jogo megalomaniaco de Pierce, arquitetado antes de sua morte como uma espécie de brincadeira. Próximo ao fim do romance, em discurso indireto livre, o narrador dá voz às dúvidas de Oedipa ao lembrar de várias personagens com quem ela cruzou pelo caminho:

It’s unavoidable, isn’t it? Every access route to the Tristero could be traced also back to the Inverarity estate. [...] Meaning what? That Bortz, along with Metzger, Cohen, Driblette, Koteks, the tattooed sailor in San Francisco, the W.A.S.T.E. carriers she’d seen – that all of them were Pierce Inverarity’s

⁴⁴ “[...] o lânguido, sinistro despertar da Tristero. Ou ainda, sua presença em um espetáculo único, prolongado como se fosse o último da noite, algo extra para qualquer um que esteja acordado tão tarde.”

⁴⁵ “[...] palavras que ela nunca quis ouvir.”

⁴⁶ “O começo dessa performance era claro o bastante. Ocorreu quando ela e Metzger estavam esperando por procurações [...]”

men? *Bought?* Or loyal, for free, for fun, to some grandiose practical joke he'd cooked up, all for her embarrassment, or terrorizing, or moral improvement?⁴⁷ (p.127-128)

Assim, seria Oedipa a envolvida em um espetáculo, uma grande representação na qual ela estaria sendo manipulada. No outro extremo, também não se sabe se essas descobertas não são apenas uma projeção dela sobre a realidade – uma alternativa paranóica para seu cotidiano repetitivo. Como coloca Hutcheon:

A obsessão de Thomas Pynchon pelas tramas – narrativas e conspiratórias – é ideológica: seus personagens descobrem (ou fazem) suas próprias histórias, numa tentativa de impedir que eles mesmos sejam vítimas passivas das tramas comerciais ou políticas dos outros. (HUTCHEON, 1991, p.159).

Esta atmosfera ambígua entre teorias conspiratórias e paranóia reflete também muito do contexto norte-americano na década de 1960, que vive sob a tensa expectativa de um conflito com a União Soviética comunista. Neste sentido, Seed afirma que o tom conspiratório das tragédias de vingança fornece mais um suporte para a dramatização da paranóia no período da Guerra Fria (citado em GRANT, 1994, p.59).

Após ouvir um confuso relato dos *Paranoids* a respeito do enredo da peça, Oedipa decide ir assisti-la no dia seguinte. O espetáculo está em cartaz em um pequeno teatro chamado *Tank*, localizado entre uma empresa de análise de trânsito e uma fábrica de transistores suspeitos – que parecem aludir as preocupações do romance com o tema da circulação de informação (GRANT, 1994, p.59). Acompanhada pelo desinteressado Metzger, ela percebe que o teatro está apenas parcialmente cheio. Em outra longa sentença carregada de subtexto, o narrador relata as primeiras impressões de Oedipa:

[But] the costumes were gorgeous and the lighting imaginative, and though the words were all spoken in Transplanted Middle Western Stage British, Oedipa finds herself after five minutes sucked utterly into the landscape of evil Richard Wharfinger had fashioned for his 17th century audiences, so preapocalyptic, death-wishful, sensually fatigued, unprepared, a little poignantly, for the abyss of civil war that had been waiting, cold and deep, only a few years ahead of them.⁴⁸ (p.44)

⁴⁷ "Era inevitável, não? Toda rota de acesso à Tristero poderia ser associada ao espólio de Inverarity. [...] Significando o que? Que Bortz, junto com Metzger, Cohen, Driblette, Koteks, o marinheiro tatuado em São Francisco, a W.A.S.T.E., os mensageiros que ela havia visto – que todos eles eram homens de Pierce Inverarity? *Comprados?* Ou leais, gratuitamente, por diversão, em alguma brincadeira grandiloquente que ele haveria planejado; tudo para a vergonha, ou o terror, ou aprimoramento moral dela?"

⁴⁸ "[Mas] os trajes eram deslumbrantes e a iluminação imaginativa e, apesar da palavras serem todas ditas uma versão transplantada de inglês de palco do meio-oeste, Oedipa se percebeu

A breve contextualização do momento inglês (às vésperas da guerra civil) ajuda o leitor a também se sentir imerso em nessa atmosfera de violência iminente. É importante lembrar que após a morte de Elizabeth I, em 1603, e a ascensão de James I ao trono, a Inglaterra enfrentou um período de tensão crescente entre o rei e o Parlamento. Com a morte de James, em 1625, e a coroação de seu filho, Charles I, o conflito se acirra, culminando com o início da primeira Guerra Civil Inglesa em 1642. A época é marcada pelas disputas entre católicos e protestantes e pela instabilidade econômica.

Este trecho do romance estabelece um importante paralelo com os Estados Unidos da Guerra Fria, que também vivia a tensa expectativa de uma guerra com a União Soviética que poderia explodir a qualquer momento. Assim, a aproximação do clima político da peça e o da realidade de Oedipa funciona como mais um ponto de apoio para paródia. O narrador oferece várias instruções ao leitor que, por sua vez, deve então ser capaz de reconhecer que os eventos da peça interna são, em algum grau, relevantes para romance. Se, como mostrado por Hutcheon, a identificação da paródia é fundamental para sua leitura apropriada, pode-se perceber como há um considerável cuidado com a preparação da estratégia textual.

O trecho também menciona Richard Wharfinger, o autor fictício de *The Courier's Tragedy*. Apesar de criar esta personagem que aparece apenas citada no romance, Pynchon fornece a chave para compreensão de sua função. Mais adiante na narrativa, quando Oedipa estiver em busca do texto original a partir dos quais a peça a que ela assistiu foi montada, ela irá se deparar com um livro, também fictício, chamado *Plays of Ford, Webster, Tourneur and Wharfinger* (p.65). Enquanto Ford, Webster e Tourneur foram de fato dramaturgos do período elisabetano, Wharfinger é uma invenção de Pynchon. Ao agrupar a personagem do romance com outros autores reais, pertencentes a um mesmo momento literário, evidencia-se em Wharfinger seu caráter estereotipado, de personagem tipo. Embora considere a interpretação ingênua, Grant (1994, p. 58) mostra que o nome Wharfinger poderia ser uma associação feita a partir de nomes de dramaturgos do século XVII – Webster, Heywood, Marston, Ford e Massinger. De todo modo, percebe-se como

completamente imersa na paisagem maléfica que Richard Wharfinger havia imaginado para sua audiência do século XVII, tão pré-apocalípticas, desejosas por morte, sensualmente fatigadas, despreparadas, um pouco impressionantemente, para o abismo da guerra civil que estava esperando, frio e profundo, apenas alguns anos a sua frente.”

sua função no romance é representar características genéricas de autores elisabetanos.

O enredo da tragédia, apresentado quase todo em seu primeiro ato, também combina motivos de peças diversas. Contudo, como visto no capítulo anterior, Hutcheon (1991, p.170), seguindo a indicação de autores citados no romance, aponta quatro delas como os modelos básicos para a paródia de Pynchon: *The White Devil* e *The Duchess of Malfi*, de John Webster; *Tis Pity She's a Whore*, de John Ford e *The Revenger's Tragedy*, atribuída a Cyril Tourneur. A trama de *The Courier's Tragedy*, cheia de reviravoltas, não apenas parodia as também convolutas histórias originais, como funciona como pano de fundo para o mundo instável em que Oedipa começa a penetrar.

Além disto, em outro nível, está também sendo parodiado o procedimento, presente em *The Spanish Tragedy* e em *Hamlet*, de incluir uma peça interna como elemento que auxilia o desenvolvimento da trama. No entanto se, como veremos a seguir, algumas características das tragédias de vingança são vistas com certo tom de ridicularização – em especial a violência exacerbada –, a ironia paródica do recurso textual conhecido por *mise-en-abyme* pende para o tom reverencial, marcado pela exposição das diferenças entre a fonte e a cópia. De maneira semelhante aos dramas elisabetanos citados, *The Courier's Tragedy* reflete os acontecimentos da história principal, mas os desdobramentos acabam sendo diversos. No capítulo anterior, vimos que tanto na obra de Kyd como na de Shakespeare, a peça interna desencadeia eventos ou revela fatos que levam à solução trágica do conflito. Em *TCOL49* ela tem o efeito inverso, a revelação de elementos da trama durante a peça intensifica as dúvidas de Oedipa, conduzindo-a ainda mais a um ponto de instabilidade (em oposição à sua posição estável no início do romance). Portanto, como teorizado por Hutcheon, a paródia pós-modernista no trecho em questão opera obtendo seu efeito na imitação de um modelo; mas, explorando fundamentalmente características em que ela difere do original.

Logo após apresentar as impressões iniciais de Oedipa, o narrador passa a descrever, do ponto de vista de um possível espectador da peça, o que ocorre no palco. A ação de *The Courier's Tragedy* (assim como em *The Duchess of Malfi*) se situa entre a corte de duas cidades italianas, no caso de Pynchon, as fictícias Squamuglia e Faggio. O duque de Squamuglia, Angelo, representa a figura do mau governante, que cerca de dez anos antes teria envenenado o bom governante de

Faggio. Com isso, seu aliado Pasquale pode assumir provisoriamente o poder de Faggio, até que Niccolò, o herdeiro de direito, completasse idade para governar. Pasquale havia então tentado então assassinar o sucessor legítimo que, salvo por um servo leal, vive agora disfarçado na corte de Angelo, enquanto não chega a hora de executar sua vingança. O tema da necessidade de amadurecimento do protagonista, também aparece na peça de Tourneur e está ainda presente, de maneira um pouco diversa, em *Hamlet* – em que tal mudança não se dá através do envelhecimento, mas da evolução psicológica da personagem.

Estes acontecimentos, anteriores à ação da peça propriamente dita, são contados por Niccolò a seu suposto amigo Domenico que, em seguida, irá tentar o trair revelando sua identidade a Angelo. Neste ínterim, este último procura unir os governos das duas cidades casando sua irmã, Francesca, com Pasquale. No entanto, ela é mãe do governante de Faggio (além de amante do próprio irmão), o que faz com a Igreja se recuse a reconhecer o casamento incestuoso. Percebe-se como esta situação (que também é um dos temas principais de *'Tis a Pity She's a Whore*) reflete os acontecimentos do reinado de Henrique VIII, pai da futura rainha Elizabeth I, que havia promovido a Reforma religiosa na Inglaterra em grande parte devido a questões conjugais.

O ato se encerra com uma cena em que Domenico é brutalmente torturado e assassinado por Ercole, o servo leal, antes que ele possa contar ao Duque de Squamuglia o segredo de Niccolò. A violência quase caricata em certas passagens de *The Courier's Tragedy* evidencia o uso irônico do gênero elisabetano por Pynchon. Tome-se, por exemplo, o desfecho de *'Tis a Pity She's a Whore*, em que o protagonista e agente da vingança, o enlouquecido Giovanni, após assassinar sua irmã e amante, vai ao encontro de seus inimigos com o coração dela cravado em sua adaga. (FORD; WEBSTER, 1933, p.332). De maneira semelhante em *TCOL49*, Ercole corta a língua de Niccolò, a empala em sua faca e a acende como uma tocha, antes de proferir de maneira ensandecida os seguintes versos (que aparecem em discurso direto no texto): *"Thy pitiless unmmanning is most meet, / Thinks Ercole the zany Paraclete. / Descend this malign, Unholy Ghost, / Let us begin thy frightful Pentecost"*⁴⁹ (p.47). A imagem bastante forte, que na peça de Ford tinha a intenção de aumentar o peso dramático da situação de Giovanni, quando deslocada para o

⁴⁹ "Tu serás castrado sem misericórdia / Crê Ercole, este paraclete incomum. / Descendes de um espírito maligno, / vamos começar seu terrível Pentecostes."

novo contexto provoca uma resposta de estranhamento – que é explicitada no próprio romance pela reação de nojo da platéia e pela sugestão de Metzger, que quer abandonar o espetáculo: “The lights went out, and in the quiet somebody across the arena from Oedipa distinctly said, ‘Ick.’ Metzger said, ‘You want to go?’”⁵⁰ (p.47). Já para o leitor, que não tem motivos para se identificar com o torturado e, portanto, ter piedade, a crueldade desmedida acaba tendo um efeito um tanto ridículo. Se, como mostrado por Hutcheon, o uso da ironia na paródia pode variar dentro de um campo que vai da completa reverência ao clássico até seu escárnio absoluto, vemos como as passagens de violência em *The Courier’s Tragedy*, encontram-se em uma posição intermediária nesta gradação. Se, por um lado, a utilização do formato das tragédias de vingança, o didatismo com que elas são apresentadas e as referências a autores do período evidenciam um respeito pela tradição, por outro, a desproporcionalidade da violência torna as cenas ridículas e caricatas. No entanto, o alvo do escárnio de Pynchon não é o gênero dramático elisabetano como um todo, mas as diferenças culturais entre os momentos históricos. A sanguinolência, que era parte integrante do divertimento popular no início do século XVII, tem efeito diverso sobre o espectador do século XX.

Outro exemplo ainda mais explícito deste *ethos* intermediário da paródia de Pynchon é o tratamento dado ao segundo ato da peça, que não é descrito em detalhes do romance. Segundo o narrador, o ato se resume quase que exclusivamente à seção de tortura sofrida por um cardeal que se recusa a realizar o casamento incestuoso de Pasquale e Francesca. Os requintes de crueldade culminam com o religioso tendo seu dedo do pé cortado e sendo obrigado a consagrá-lo, como a uma hóstia, dizendo: “This is my body”.⁵¹ (p.47). Apesar do absurdo da situação, há uma nova interferência exemplarmente didática do narrador, que explica que o anti-clericalismo do ato seria provavelmente apenas uma provocação aos Puritanos do século XVII – ainda que estes nunca freqüentassem o teatro, considerado imoral (p.48). Assim, o leitor é incitado a considerar as diferenças históricas entre os dois momentos, ao invés de simplesmente tomar a cena por grotesca ou ridícula.

⁵⁰ “As luzes se apagaram e no silêncio alguém do outro lado de Oedipa no teatro disse nitidamente ‘Eca.’ Metzger disse, ‘Você quer ir embora?’ ”

⁵¹ “Este é meu corpo.”

De maneira semelhante, o terceiro ato da peça se constitui apenas da tortura e morte de Pasquale. Ercole organiza um levante e invade Faggio para depor o duque usurpador. Contudo, eles não chegam a se encontrar pois: “While the battle rages in the streets outside the palace, Pasquale is locked up in his patrician hothouse, holding na orgy”⁵² (p.48). Ele é então atacado por um grupo lá presente, que inclui agentes travestidos como dançarinas e uma pessoa vestindo uma fantasia de macaco. O narrador conta que: “For about ten minutes the vengeful crew proceed to maim, strangle, poison, burn, stomp, blind and otherwise have at Pasquale, while he describes intimately his varied sensations for our enjoyment”⁵³ (p.48). Repare-se como a utilização do pronome em primeira pessoa posiciona o narrador na platéia, intensificando a idéia que os acontecimentos estão sendo narrados do ponto de vista Oedipa. O trecho também alude a *Hamlet*, cujo protagonista também profere sua fala final enquanto agoniza a beira da morte. Mais ainda, após a morte de Pasquale, entra em cena outra personagem, Gennaro, que muito semelhantemente a Fortinbras, na peça de Shakespeare, representa a força externa que irá restabelecer a ordem no reino.

É apenas a partir do quarto ato da peça-dentro-do-romance que os acontecimentos do palco irão de modo inequívoco começar a ser relevantes para a trama do romance. Até este momento, podia se perceber como a dificuldade de compreender o enredo convoluto da tragédia se assemelhava ao desafio de Oedipa ao decifrar sinais ao longo da trama. No entanto, é neste ato, o mais longamente descrito da peça, que irão aparecer os elementos que levaram Oedipa ao teatro inicialmente – os ossos de soldados retirados do fundo de um lago.

O Duque Angelo, ao ser informado sobre morte de Pasquale, percebe que seu poder está ameaçado. Ele, então, decide escrever uma carta à Gennaro, que está a reunir um exército para invadir Squamuglia, com a intenção de ludibriá-lo e retardá-lo enquanto ele organiza suas próprias forças. A mensagem é escrita com uma tinta especial, sobre a qual Angelo faz alguns comentários misteriosos, que novamente aparecem em discurso direto. Segundo ele, em uma observação que lhe

⁵² “Enquanto a batalha assola as ruas fora do palácio, Pasquale está trancado em sua estufa aristocrática conduzindo uma orgia.”

⁵³ “Por cerca de dez minutos a turba vingativa põe-se a mutilar, estrangular, envenenar, queimar, pisotear e cegar Pasquale, enquanto ele descreve intimamente suas variadas sensações para nosso deleite.”

causa muito prazer, a tinta foi produzida a partir de “wildly different beasts”⁵⁴ (p.49). Para enviar a carta, ele convoca um dos mensageiros a serviço da família Thurn and Taxis⁵⁵, controladora do monopólio postal na época, que acaba sendo ninguém menos que o próprio Niccolò. Após a partida deste, o Duque recebe a notícia que Domenico foi encontrado morto. Junto ao corpo estava uma mensagem (escrita com sangue, outra convenção das tragédias de vingança) que revelava a verdadeira identidade do mensageiro que ele acabara de enviar. Furioso, ele ordena que Niccolò seja perseguido e morto, mas, devido à desconfiança de que esteja sendo traído, que a tarefa não seja executada pelos seus próprios homens.

Neste momento, em que a organização misteriosa – a Tristero – passa a ser o foco da trama, também o texto passa a ser ainda mais ambíguo. Como anuncia o próprio narrador:

It is about this point in the play, in fact, that things get really peculiar, and a gentle chill, an ambiguity, begins to creep among the words. [...] Certain things, it is made clear, will not be spoken aloud; certain events will not be shown onstage; [...] ⁵⁶ (p.49-50)

O segredo envolvendo os perseguidores de Niccolò toma conta do palco. O narrador, descrevendo a cena do ponto de vista de um espectador – ou seja, de Oedipa –, revela que os atores, tendo sido claramente instruídos a fazê-lo, deixam transparecer esta atmosfera de mistério (p.50). Novamente, a estrutura em abismo do texto incita ao leitor que também fique atento à “ambigüidade que se insinua nas palavras” do romance, gerando uma expectativa tensa em relação ao que a protagonista, e consequentemente o leitor, podem descobrir em seguida.

Na cena seguinte, aparece Niccolò, que havia parado para descansar à beira de um lago em que, como já havia sido mencionado no segundo ato, uma guarnição de soldados de Faggio havia desaparecido anos antes. É então que ele é alcançado por três figuras enigmáticas, vestidas de preto dos pés à cabeça, que entram no palco dançando graciosamente. Apavorado, ele consegue apenas gaguejar “the shortest line ever written in blank verse: ‘T-t-t-t-t...’”⁵⁷ (p.51). As luzes do palco se apagam e, na cena seguinte, Gennaro e seus homens encontram um corpo, cujos

⁵⁴ “muitos animais diferentes.”

⁵⁵ Referência histórica real, a família *Thurn and Taxis* era controladora dos serviços postais em grande parte da Europa ocidental durante o século XVI. Sua atuação se estende até o século XVIII.

⁵⁶ “É a partir deste ponto na peça, na verdade, que as coisas começam a se tornar peculiares, e um leve calafrio, uma ambigüidade, começa a se insinuar nas palavras. [...] Algumas coisas, é deixado claro, não serão ditas em voz alta, certos eventos não serão mostrados no palco [...]”

⁵⁷ “o verso mais curto já escrito em versos brancos ‘T-t-t-t-t...’”

ferimentos impediam seu reconhecimento preciso: em todo caso ele é identificado como Niccolò graças a um amuleto em seu pescoço. Note-se que a revelação da identidade de uma personagem através de objetos ou sinais é um recurso tradicional das tragédias de vingança. Contudo, a carta que ele originalmente portava havia sido substituída por uma outra, em que Angelo confessa todos seus crimes. Entre eles, estaria o massacre dos soldados de Faggio, cujos corpos, após serem jogados no lago, haviam sido posteriormente recuperados e utilizados na produção da tinta com que ele escreve todas suas comunicações à cidade vizinha. É em meio à comoção generalizada que Gennaro diz finalmente o nome que tanto Angelo quanto Niccolò não ousaram pronunciar:

He that we last as Thurn and Taxis knew
Now recks no lord but stiletto's Thorn,
And Tacit lies the gold once-knotted horn.
No hallowed skein of stars can ward, I trow,
Who's once been set his tryst with Trystero.⁵⁸ (p.52)

É neste momento, dentro do espetáculo (como havia sido sugerido anteriormente pelo narrador), que é revelado à Oedipa a suposta existência da organização misteriosa e centenária, a Tristero. O narrador reforça ainda a influência do nome sobre Oedipa: “Trystero. The word hung in the air as the act ended and all lights were for a moment cut; hung in the dark to puzzle Oedipa Maas, but not yet to exert the power over her it was to”⁵⁹ (p.52). Pois, a partir daqui, ela deixará definitivamente de lado a tarefa de executora do espólio, para iniciar sua busca pelo esclarecimento dos segredos deste mundo alternativo.

The Mousetrap (A Ratoeira), em *Hamlet*, aproxima o protagonista de sua decisão por vingança e precipita o desenvolvimento da trama. Da mesma forma, o conhecimento adquirido por Oedipa em *The Courier's Tragedy* irá funcionar como um momento de mudança no enredo de *TCOL49*. No entanto, se a peça interna ajuda a personagem shakespeariana a confirmar suas suposições a respeito do mistério envolvendo a morte do pai, para Oedipa ela tem o efeito de diluir suas certezas. Ao observar as reações de Cláudio, durante um espetáculo que espelha a

⁵⁸ E aquele que por último conhecemos como da Thurn and Taxis
Agora não reconhece outro mestre que não o espinho,
E tacitamente descansa a trombeta dourada de um só nó.
Nem mesmo um esquema celestial pode proteger
Aquele que cruza os caminhos da Trystero.

⁵⁹ “A palavra pairou no ar enquanto o ato se encerrava e as luzes foram cortadas por um instante; pairou no escuro para intrigar Oedipa Maas, mas ainda sem exercer sobre o poder que iria ter.”

realidade da corte, Hamlet tem fortalecidas suas crenças a respeito de uma verdade unívoca; seu pai foi realmente assassinado por seu tio. Já Oedipa passa pouco a pouco a perceber que suas convicções sobre o mundo são cada vez mais frágeis. Afinal, qual é a conexão entre os negócios de Pierce e uma tragédia do século XVII? Que organização é esta, cujo símbolo – uma espécie de trompete – parece estar presente em toda parte? A existência da Tristero é um fato histórico ou ficcional? E, se a organização realmente existiu, estaria ela ainda atuando, do outro lado do Atlântico, mais de trezentos anos depois? É buscando respostas para questões como estas que Oedipa inicia sua investigação. Contudo, como veremos, não haverá para ela uma solução definitiva, apenas possibilidades paradoxais.

O parágrafo seguinte ainda descreve de maneira sucinta o último ato da peça:

“The fifth act, entirely an anticlimax, is taken up by the bloodbath Gennaro visits on the court of Squamuglia. Every mode of violent death available to Renaissance man, including a lye pit, land mines, a trained falcon with venom’d talons, is employed.”⁶⁰ (p.52-53).

A diferença da relação com violência entre as platéias do século XVII e XX é mais uma vez marcada de maneira interessante, desta vez através da aproximação feita com a cultura de massa. Para Metzger, as várias formas de execução vistas no palco são como: “[...] a Road Runner cartoon in blank verse”⁶¹ (p.53).

A semelhança entre os acontecimentos do palco e os negócios ilícitos de Pierce aguça a curiosidade de Oedipa que, apesar dos protestos de Metzger, decide ir aos bastidores conversar com Randolph Driblette, diretor do espetáculo e também o ator que representava o papel de Gennaro. Oedipa procura fazer conexões que a levem a alguma espécie de revelação, cuja natureza nem mesmo ela sabe precisar. Ela é desencorajada por Driblette, que, no entanto, acaba fornecendo outra chave importante para a interpretação do episódio paródico:

‘You came to talk about the play’, he said. ‘Let me discourage you. It was written to entertain people. Like horror movies. It isn’t literature, it doesn’t mean anything. Wharfinger was no Shakespeare.’

‘Who was he?’ she said.

‘Who was Shakespeare, it was a long time ago.’⁶² (p.54)

⁶⁰ “O quinto ato, totalmente anticlimático, é dominado pelo banho de sangue que Gennaro promove em Squamuglia. Toda forma de morte violenta disponível ao homem da Renascença, incluindo poços de soda cáustica, minas terrestres, um falcão treinado com garras envenenadas, é empregada.”

⁶¹ “[...] um desenho do Papa Léguas em verso branco.”

⁶² ‘Você veio conversar sobre a peça’, ele disse. ‘Deixe-me desencorajá-la. Ela foi escrita para entreter as pessoas. Como filme de terror. Não é literatura, não significa nada. Wharfinger não era nenhum Shakespeare.’

‘Quem era ele?’ ela disse.

Ainda que a personagem sugira o oposto, o leitor é levado a fazer a associação entre Wharfinger e Shakespeare, propondo a reflexão sobre a função da peça no romance. Será a tragédia apenas entretenimento descartável ou ela pode significar algo? O trecho é ainda mais ambíguo se for levado em consideração que o drama shakespeariano era também fundamentalmente entretenimento popular, sendo sua publicação em volumes impressos uma decorrência de seu sucesso. Ou seja, qual a carga de valor que está sendo associada à “literatura”? Além disto, Driblette reforça a atmosfera de paranóia que ronda Oedipa, que supostamente pode estar fantasiando todas estas associações. Assim, uma teia de possibilidades e contradições vai sendo construída enquanto o leitor é convidado, assim como Oedipa, a decifrá-la.

A partir deste ponto, Pynchon irá utilizar outra característica dos textos elisabetanos – a existência recorrente de versões diferentes da mesma obra⁶³ – para levantar mais uma questão relevante ao contexto pós-modernista, a noção de referência textual. Oedipa pede à Driblette para ver o texto da peça e, ao constatar que ele possui apenas cópias feitas para os ensaios, ela pergunta pelo original. Fica-se sabendo que as cópias foram feitas a partir de uma brochura que havia sido adquirida em uma loja de livros usados, mas que desapareceu no dia da estréia do espetáculo. (p.55). Ele sugere então que ela procure na loja outro exemplar do livro, uma antologia chamada *Jacobean Revenge Plays* (o que reforça o caráter genérico de *The Courier's Tragedy*). Contudo, ao fim do capítulo, ele desdenha da ambição de Oedipa de encontrar algum referencial de verdade em um texto; para ele, meras palavras, cujo significado é dado pelo uso que fazemos delas:

‘You can put together clues, develop a thesis, or several, about why characters reacted to the Trystero possibility the way they did, why the assassins came on, why the black costumes. *You could waste your life that way and never touched the truth.* Wharfinger supplied words and a yarn. I gave them life. That’s it.’⁶⁴(p.56, grifo nosso)

O quarto capítulo se inicia com Oedipa ignorando o conselho e partindo em busca de evidências que possam ajudá-la entender melhor esta série de

‘Quem era Shakespeare. Foi há muito tempo atrás.’

⁶³ Para *Hamlet*, por exemplo, existem três versões com variações significativas, os chamados: *quarto*, *folio* e o *bad quarto*.

⁶⁴ ‘Você pode juntar pistas, desenvolver uma tese, ou muitas, sobre por que as personagens reagiram à possibilidade da Tristero da maneira que reagiram, por que os assassinos apareceram, por que os trajes pretos. *Você poderia perder toda sua vida e nunca alcançar a verdade.* Wharfinger nos deu palavras e uma história. Eu as dei vida. É isso.’

revelações que se aglomeravam exponencialmente em seu caminho. (p.58). Ela consegue adquirir uma cópia da brochura mencionada por Driblette em que consta uma anotação a lápis, justamente ao lado da linha em que a Tristero é citada, alertando para a existência de uma variante em uma outra edição do texto. Através de seu prefácio, ela descobre que a versão que ela tem em mãos foi retirada de um livro de capa dura, intitulado *Plays of Ford, Webster, Tourneur and Wharfinger* (novamente auxiliando o leitor a fazer as relações entre a paródia e sua fonte). Ela decide procurar pelo livro, imaginando que uma variação possa ajudá-la a compreender o verso que menciona a organização. (p.65). Quando, já no quinto capítulo, ela consegue finalmente uma cópia do exemplar de capa dura; ela é, então, surpreendida pelo fato de que a palavra “trystero” simplesmente não aparece nesta que deveria ser a fonte da brochura que ela havia lido em primeiro lugar. Além disto, uma nota de rodapé alerta para a existência de três diferentes versões do texto (assim como em *Hamlet*): um *Quarto*, um *Folio* e um fragmento bastante corrompido chamado de *Whitechapel*. Dentre estes, apenas na última – justamente a apontada como menos confiável – a palavra é mencionada: “This trystero *dies irae*, O Niccolò”⁶⁵. (p.75). Contudo, no verso a palavra trystero é escrita em letras minúsculas e seu significado não fica claro nem para os editores do texto – o que contribui ainda mais para a desorientação de Oedipa. (p.75).

Ela procurava descobrir evidências da existência real (fique claro, real para o mundo ficcional interno ao romance) de uma organização que estaria atuando através da história. Mas, sua busca por um suporte real em um texto literário é frustrada pela indeterminação e instabilidade das palavras nestes documentos. Podemos perceber como Pynchon joga com diferentes referenciais e em níveis diversos: o mundo fictício de Oedipa, ao qual apenas o leitor tem acesso; o universo da intertextualidade literária com textos clássicos, como *Hamlet* e as tragédias de vingança; a paródia destes textos na peça de um autor fictício e ainda uma série de referências históricas “reais”, como o monopólio postal da *Thurn and Taxis*. A convivência não-hierárquica de todos estes níveis é característica da perda do centro de verdade e da relativização da história, típicos do pós-modernismo. Ao analisar a influência de diversas textualidades na interpretação da “realidade”, Hutcheon afirma:

⁶⁵ “Este dia da ira da tristero, ó Niccolò”.

A história apresenta fatos – interpretados, significantes, discursivos e textualizados – feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto, qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com essa questão, sem jamais resolvê-la completamente. Assim, ela complica de duas maneiras a questão da referência: nessa confusão ontológica (texto ou experiência) e em sua sobredeterminação de toda a noção de referência (encontramos a auto-referencialidade, a intertextualidade, a referência historiográfica, etc.). Existe uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre os diversos tipos de referência. (HUTCHEON, 1991, p.197)

Oedipa, no entanto, já está mergulhada demais em sua tarefa de decifradora para aceitar qualquer indeterminação. Ela irá, em seguida, buscar a ajuda de um professor universitário, editor do livro de capa dura, na esperança de obter mais informações sobre a Tristero. Até o fim do romance, a jornada dela continua através do encontro de sucessivos sinais e pistas, que vão se descortinando sem que ela tenha grande controle sobre eles. A revelação da organização centenária na peça interna não parece aproximá-la da solução de seus dilemas, mas apenas reforça sua sensação de desorientação.

Após diversos episódios, Oedipa descobre que uma coleção de selos de Pierce, em que consta uma série de estampas com adulterações que ela associa à Tristero, está para ser leiloada. Um comprador, que não quer ser identificado, se inscreve para participar do leilão do lote de selos (de número 49) através de um agente, o que garante seu anonimato. Oedipa desconfia que ele possa ser a chave para sua investigação e decide comparecer ao leilão. “She was not sure what she’d do when the bidder revealed himself. She had only some vague idea about causing a scene violent enough to bring the cops into it and find out that way who the man really was”⁶⁶ (p.137). A narrativa se interrompe no momento exato em que Oedipa, sentada na sala de leilões, aguarda o início das ofertas pelos selos; quando, possivelmente, ela poderá esclarecer os segredos da organização misteriosa. A idéia da interrupção às vésperas da revelação é reforçada pela escolha do número 49 que, como Mendelson esclarece, é a quantidade de dias do período de Pentecostes – mas que também deriva da palavra grega para cinquenta. “The crying – auctioneer’s calling – of the forty-ninth lot is the moment before a Pentecostal

⁶⁶ “Ela não tinha certeza do que faria quando o comprador se revelasse. Ela tinha apenas uma vaga idéia sobre causar uma cena violenta o bastante para que a polícia interviesse e assim ela descobriria quem ele realmente era.”

Revelation, the end of period in which the miracle is in a state of potential, not yet manifest.”⁶⁷ (MENDELSON, 2003, p.31).

Pode-se perceber como o final em aberto frustra as expectativas em relação a um desfecho conclusivo para a busca de Oedipa. A narrativa se abre com a personagem sendo retirada de uma posição de estabilidade e sendo progressivamente conduzida a uma de conflito, até que a interrupção final a abandona sem que a restauração da ordem seja alcançada. Desta forma, alinhando o romance com o que os teóricos do pós-modernismo apontam como característico do *zeitgeist* do período: a dissolução de qualquer centro de verdade absoluto. A obra pós-modernista não apenas refuta explicações totalizantes, mas questiona nosso impulso de procurá-las. Oedipa, que no início do romance encontrava-se enclausurada em sua torre, sem contato com o mundo exterior, é arrancada deste isolamento e atirada em um mundo volátil numa vã tentativa de encontrar respostas para sua existência. Ela então se depara com uma realidade de possibilidades múltiplas, em que a busca por uma verdade única está definitivamente fadada ao fracasso.

⁶⁷ “O leilão – a convocação do leiloeiro – do quadragésimo nono lote é o momento anterior à Revelação Pentecostal, o fim do período em que o milagre está em estado potencial, não ainda manifesto.”

4. CONCLUSÃO

O século XX assistiu à explosão da intertextualidade como modo de construção literária. O uso de referências a obras de arte consagradas como forma de preservar e, ao mesmo tempo, questionar a tradição era um artifício recorrente já no modernismo, que se intensifica na segunda metade do século, no chamado pós-modernismo. Este termo, como procuramos demonstrar nesta pesquisa, não é consensual. No entanto, sua utilização é útil didaticamente para referir-se a uma produção que apresenta características diversas das do período anterior – dentre as quais destacamos a dissolução de um centro de verdade único.

Neste contexto, a teórica canadense Linda Hutcheon identifica a paródia como um recurso textual que se alinha aos interesses estéticos e ideológicos desta nova produção artística. Para tanto, ela redefine o conceito de paródia, tradicionalmente visto como uma imitação ridicularizadora, e mostra como a tendência dos artistas no pós-modernismo é lidar reverencialmente com o clássico. Ao se utilizar da ironia como recurso retórico, a paródia permite um distanciamento crítico que possibilita uma avaliação das obras a partir de suas relações.

Além disso, Hutcheon mostra como, apesar de serem modos distintos, existe uma interação entre paródia e sátira. A capacidade avaliativa propiciada pela paródia reflete no mundo em que a obra de arte está inserida. A crítica analisa:

Parody historicizes by placing art within the history of art; its inclusion of the entire enunciative act and its paradoxical authorized transgression of norms allow certain ideological considerations. Its interaction with satire overtly makes room for added social dimensions.⁶⁸ (HUTCHEON, 2000, p.109-110)

The Crying of Lot 49, de Thomas Pynchon, é um romance que exemplifica estas discussões. Ao parodiar as convenções das tragédias de vingança, ele incita a reflexão sobre procedimentos artísticos e momentos históricos díspares. Se, por um lado, a violência exacerbada do gênero dramático é tratada caricaturalmente, por outro, a trama convoluta, a tensão de uma guerra iminente e a estrutura em abismo da peça interna são elementos que se refletem no enredo “principal”, ajudando a construir seus significados. Da mesma forma, a utilização da paródia no romance satiriza elementos da sociedade norte-americana da década de 1960, como a

⁶⁸ “A paródia historia, colocando a arte dentro da história da arte; a sua inclusão de todo o ato enunciativo e sua paradoxal transgressão autorizada das normas permitem certas considerações ideológicas. Sua interação com a sátira dá abertamente espaço para dimensões sociais acrescidas.”

paranóia e o vazio existencial na vida das pessoas. Essa pesquisa procurou mostrar como a paródia de um gênero do século XVII é apresentada didaticamente, como ela se constrói ao longo de um capítulo e quais desdobramentos ela proporciona. Por fim, constatamos que ao não fornecer um desfecho conclusivo para a busca da protagonista, a obra vai ao encontro das teorias sobre o pós-modernismo apresentadas.

REFERÊNCIAS

- “A Myth of Alligators”, 1963. Disponível em <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,870237-1,00.html>>. Acesso em 20/12/2008.
- BLOOM, H. (org.) “*Thomas Pynchon: Modern Critical Views*”. New York: Chelsea House, 2003.
- CAMATI, A.S. “*The Seriocomic Theatre of Tom Stoppard: Parodic Theatricality in Travesties*”. 228 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- DAW, L. “Thomas Ruggles Pynchon, Jr. A man born through a sea-change out of an oyster”, 2000. Disponível em <http://www.themodernworld.com/pynchon/pynchon_biografy.html>. Acesso em 20/12/2008.
- EAGLETON, T. “*As Ilusões do Pós-Modernismo*”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- FORD, J.; WEBSTER, J. “*Plays by Webster and Ford*”. London: Everyman’s Library, 1933.
- GRANT, J.K. “*A Companion to The Crying Of Lot 49*”. Athens: The University of Georgia Press, 1994.
- HARRISON, J. Introduction. In: FORD, J.; WEBSTER, J. “*Plays by Webster and Ford*”. London: Everyman’s Library, 1933.
- HELIODORA, B. “*Reflexões Shakespearianas*”. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- HOLLANDER, C. “*Pynchon’s Politics: The Presence Of An Absence*”, 1990. Disponível em <<http://www.ottosell.de/pynchon/ppolitics.htm>>. Acesso em 12/01/2009.
- HUTCHEON, L. “*A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*”. Champaign: University of Illinois Press, 2000.
- _____. “*Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*”. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JAMESON, F. “*Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Modernismo e Outros Ensaios*”. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- _____. “*Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*”. São Paulo: Editora Ática, 1997.

LEÃO, L.C.; SANTOS, M.S. “*Shakespeare: Sua Época e Sua Obra*”. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

MENDELSON, E. The Sacred, The Profane and The Crying of Lot 49. In: BLOOM, H. (org.) “*Thomas Pynchon: Modern Critical Views*”. New York: Chelsea House, 2003.

MOISÉS, M. “*Dicionário de Termos Literários*”. 2 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

_____. “*Dicionário de Termos Literários*”. 12 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

O'DONNELL, P. “*New Essays on The Crying Of Lot 49*”. New York: Cambridge University Press, 1991.

PERRONE-MOISÉS, L. “*Altas Literaturas*”. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLIMPTON, G. “The Whole Sick Crew”, 1963. Disponível em <http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-v.html?_r=2>. Acesso em: 20/12/2008.

POIRIER, R. The Importance of Thomas Pynchon. In: BLOOM, H. (org.) “*Thomas Pynchon: Modern Critical Views*”. New York: Chelsea House, 2003.

PYNCHON, T. “*Slow Learner*”. London: Vintage, 1995.

_____. “*The Crying of Lot 49*”. New York: Bantam Books, 1966.

RESENDE, A.C. Shakespeare e cultura popular. In: LEÃO, L.C.; SANTOS, M.S. “*Shakespeare: Sua Época e Sua Obra*”. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

SANTOS, M.S. A dramaturgia shakespereana. In: LEÃO, L.C.; SANTOS, M.S. “*Shakespeare: Sua Época e Sua Obra*”. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

SHAKESPEARE, W. “*Hamlet*”. New York: Dover Thrift Editions, 1992.

_____. “*Hamlet: tradução de Millôr Fernandes*”, Porto Alegre: L&PM, 1996.

SYMONDS, W. Introduction. In: TOURNEUR, C.; WEBSTER, J. “*Webster and Tourneur*”. London: Ernest Benn Limited, 1954.

TOURNEUR, C.; WEBSTER, J. “*Webster and Tourneur*”. London: Ernest Benn Limited, 1954.

ANEXOS

ANEXO 1 – Bibliografía de Thomas Pynchon

- PYNCHON, T. "Against the Day". London: Vintage, 2007.
- _____. "Gravity's Rainbow". New York: Viking , 1973.
- _____. "Inherent Vice". New York: Penguin Books, 2009.
- _____. "Mason&Dixon". New York: Henry Holt, 1987.
- _____. "Slow Learner". Boston: Little, Brown, 1984.
- _____. "The Crying of Lot 49". New York: Lippincott, 1966.
- _____. "V.". New York: Lippincott, 1963.
- _____. "Vineland". Boston: Little, Brown. 1990.

Anexo 2 – Bibliografía seleccionada sobre Pynchon

BLOOM, H. (org.) "Thomas Pynchon: Modern Critical Views". New York: Chelsea House, 2003.

CARTER, D. "The Rise and Fall of the American Rocket State". London: Verso, 1988.

CLERC, C. "Approaches to Gravity's Rainbow". Columbus: Ohio State University Press 1983.

COLVILLE, G. M. "Beyond and Beneath the Mantle: On Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49". Amsterdam: Rodolfi, 1988.

COOPER, P. L. "Signs and Symptons: Thomas Pynchon and the Contemporary World". Berkeley: University of California Press, 1983.

COWART, D. "Thomas Pynchon: The Art of Allusion". Carbondale: Southern Illinois University Press, 1980.

DONALD J. G.; GREEN, G; MCCAFFERY, I. (org.) "The Vineland Papers". Illinois: Dalkey Archive Press, 1994.

FOWLER, D. "A Reader's Guide to Pynchon's Gravity's Rainbow". Ann Arbor: Ardis Publications, 1980.

_____. "A Reader's Guide to Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49". Santa Barbara: Kinko's, 1986.

GRANT, J. K. "A Companion to the Crying of Lot 49". Athens: University of Georgia Press, 1994.

_____. "A Companion to V." Athens: University of Georgia Press, 2000.

HELTERMAN, J. "Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: A Critical Commentary". New York: Monarch Press, 1976.

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

HOHMANN, C. "Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow: A Study of its Conceptual Structure and of Rilke's Influence". New York: Peter Lang, 1986.

HORVATH, B. (org.) "Pynchon and Mason & Dixon". Newark: University of Delaware Press, 2000.

HUME, K. "Pynchon's Mythography: An Approach to Gravity's Rainbow". Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

- LECLAIR, T. "The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction". Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- LEVERENZ, D.; LEVINE, G. (org.) "Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon". Boston: Little Brown, 1976.
- MACKEY, D. "The Rainbow Quest of Thomas Pynchon". San Bernardino: Borgo Press, 1980.
- MCCONNELL, F. D. "Four Postwar American Novelists: Bellow, Mailer, Barth and Pynchon". Urbana: University of Illinois Press, 1978.
- MCHOUL, A.; WILLS, D. "Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis". Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- MENDELSON, E. (org.) "Pynchon: A Collection of Critical Essays". Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1978.
- NEWMAN, R. D. "Understanding Thomas Pynchon". Columbia: University of South Carolina Press, 1986.
- O'DONNELL, P. "New Essays on the Crying of Lot 49". New York: Cambridge University Press, 1988.
- PEARCE, R. (org.) "Critical Essays on Thomas Pynchon". Boston: G.K. Hall, 1981.
- PLATER, W. M. "The Grim Phoenix: Reconstructing Thomas Pynchon". Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- SCHAUB, T. "Pynchon: The Voice of Ambiguity". Urbana: University of Illinois Press, 1981.
- SEED, D. "The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon". London: Macmillan, 1988.
- SLADE, J. W. "Thomas Pynchon". New York: Warner Communications, 1974.
- STARK, J. O. "Pynchon's Fiction: Thomas Pynchon and the Literature of Information". Athen: Ohio University Press, 1980.
- STONEHILL, B. "The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon". University of Pennsylvania Press, 1988.
- TANNER, T. "Thomas Pynchon". London and New York: Methuen, 1982.
- WEISENBURGER, S. "A Gravity's Rainbow Companion: Sources and Contexts for Pynchon's Novel". Athens: University of Georgia Press, 1988.

