



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

FRANCISCO ARMANDO DE SOUSA OLIVEIRA

**O LEILÃO DO LOTE 49, DE THOMAS PYNCHON, E O MODELO TEÓRICO DE
“OBRA ABERTA” DE UMBERTO ECO: forma, narrativa e mensagem**

Teresina - PI
2015

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

- O48l Oliveira, Francisco Armando de Sousa.
O leilão do lote 49, de Thomas Pynchon, e o modelo teórico de
“obra aberta” de Umberto Eco: forma, narrativa e mensagem / Fran-
cisco Armando de Sousa Oliveira. – 2015.
116 f.
- Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí,
2015.
Orientação: Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão.
1. O Leilão do Lote 49. 2. Obra Aberta. I. Eco, Umberto. II. Pyn-
chon, Thomas. III. Título.

CDD 813

FRANCISCO ARMANDO DE SOUSA OLIVEIRA

**O LEILÃO DO LOTE 49, DE THOMAS PYNCHON, E O MODELO TEÓRICO DE
“OBRA ABERTA” DE UMBERTO ECO: forma, narrativa e mensagem**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão

FRANCISCO ARMANDO DE SOUSA OLIVEIRA

**O LEILÃO DO LOTE 49, DE THOMAS PYNCHON, E O MODELO TEÓRICO DE
“OBRA ABERTA” DE UMBERTO ECO: forma, narrativa e mensagem**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dissertação defendida e aprovada em: 31 de agosto de 2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão (Presidente)
Universidade Federal do Piauí - UFPI

Prof^a. Dr^a. Érica Rodrigues Fontes (Interno)
Universidade Federal do Piauí - UFPI

Prof^a. Dr^a. Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (Externo)
Universidade Estadual do Piauí - UESPI

Prof. Dr. Wander Nunes Frota (Suplente)
Universidade Federal do Piauí - UFPI

Teresina - PI
2015

DEDICATÓRIA

Ao tempo
perdido,
achado e
multi(a)plicado.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe, Silvania Lúcia (*in memoriam*), e ao meu pai, José Armando (*in memoriam*), sem os quais eu jamais teria a oportunidade de chegar até aqui.

Agradeço ao professor Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão, por ter confiado que nós chegaríamos à conclusão deste trabalho;

À professora Dr^a. Érica Rodrigues Fontes, por sua ajuda imprescindível, tanto na Qualificação quanto na Defesa desta dissertação;

À professora Dr^a. Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo, por seu zelo na leitura minuciosa e suas contribuições dadas ao texto do presente trabalho.

Certamente haveria injustiça ao tentar nomear cada professor e amigo que conheci na Universidade Federal do Piauí e que foram preponderantes para meu caminho até aqui. Por isso não os nomeio, mas saibam que em cada página desta dissertação há aulas, conversas, planos e projetos que foram gerados nas salas de aula e corredores desta Universidade ao longo dos 4 anos de graduação e 2 anos de pós-graduação.

Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Piauí (FAPEPI), pelo apoio financeiro à pesquisa.

“Seja como for, eles vão dizer que é paranoia. Eles.”

Édipa Maas

RESUMO

A presente pesquisa tem como *corpus* o romance **O leilão do Lote 49** (1993), de Thomas Pynchon, que é analisado sob a ótica da proposta teórica de obra aberta, de Umberto Eco, como formulado inicialmente em **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas** (1986), e reformulado em publicações posteriores, as quais foram aqui analisadas para uma maior compreensão e delimitação do projeto estético do pesquisador italiano. Na análise da narrativa investigamos os aspectos estruturais do romance para definir índices de indeterminação e espaços de ambiguidade que tornam possíveis **O leilão do lote 49** possuir tamanha diversidade de leituras e, ao mesmo tempo, não ter sua narrativa encerrada em nenhuma delas.

PALAVRAS-CHAVE: O leilão do Lote 49. Thomas Pynchon. Obra aberta. Umberto Eco.

ABSTRACT

The corpus of this research is the novel *The crying of Lot 49* (1993) by Thomas Pynchon, which is analyzed from the perspective of an open work theoretical proposal by Umberto Eco, as formulated initially in *The Poetics of the Open Work* (1986), and reworked in later publications, which is studied here for a greater understanding and definition of the Italian researcher aesthetic design. In narrative analysis, we examined the structural aspects of the novel to define the indexes of uncertainty and ambiguity that allowed *The Crying of Lot 49* to have such diversity of interpretations without enclosing its narrative in any of them.

KEYWORDS: The crying of Lot 49. Thomas Pynchon. Open Work. Umberto Eco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 THOMAS PYNCHON E O LEILÃO DO LOTE 49	21
1.1 FORTUNA CRÍTICA.....	24
1.2 O ROMANCE	37
2 TEORIA	56
2.1 AS REFERÊNCIAS DE UMBERTO ECO.....	58
2.2 <i>OBRA ABERTA</i>	60
2.3 O LEITOR, SEGUINDO SEUS LIMITES PELOS BOSQUES DA FICÇÃO	66
2.4 MÓDULOS DE ORDEM E ÍNDICES DE INDETERMINAÇÃO	69
3 ÍNDICES DE INDETERMINAÇÃO EM O LEILÃO DO LOTE 49	73
3.1 O ENREDO DE UM ROMANCE SEM FIM.....	74
3.2 O TEMPO DA NARRATIVA	82
3.3 O ESPAÇO DE <i>O LEILÃO DO LOTE 49</i>	88
3.4 OS PERSONAGENS	102
3.5 O NARRADOR	106
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

O trabalho desenvolvido nesta dissertação consiste na leitura do romance **O leilão do lote 49** (1993)¹, do escritor estadunidense Thomas Pynchon, sob a ótica da poética de obra aberta, proposta por Umberto Eco em **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas** (1983). Com isso, objetivamos demonstrar como Pynchon elabora sua narrativa no romance aqui estudado para a criação de um espaço aberto que possibilite maior diálogo com o leitor, dando-lhe liberdade e autonomia para construção do sentido final da obra, o que faz de **O leilão do lote 49** um exemplo de obra aberta.

A respeito de Thomas Ruggles Pynchon Jr., ele um dos mais relevantes autores da literatura contemporânea. O crítico norte-americano Harold Bloom afirma que Pynchon é extraordinário e afrontoso (2001, p. 187). Seu sucesso não se limita apenas à crítica especializada ou à academia, espaços em que sua literatura estaria em perigo. O autor também se tornou sucesso de público quase que imediatamente após a publicação de seus primeiros romances. Quanto a isso, Harold Bloom escreveu que:

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. (BLOOM, 2003, p. 44)².

A popularidade de Thomas Pynchon faz com que sua obra seja profícua, aberta a discussões nos mais diferentes âmbitos que uma narrativa literária pode ser explorada. A intertextualidade e interdisciplinaridade são encorajadas pelo próprio autor, que traz em seus enredos temas dos mais diversos, tais como física, matemática, história, filosofia, psicologia, antropologia, mitologia, música, cultura pop, cinema, drogas: tudo isso de forma cômica e severamente crítica. Mostrando-nos “um mundo muito particular: o de uma América que se reflete nas sombras da Terra, mais precisamente na ordem e desordem da História”, como afirma o professor e

¹ PYNCHON, Thomas. *O leilão do lote 49*. Trad. Jório Dauster. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

² “Algo peculiar acontece aqui. Um escritor é recebido simultaneamente no primeiro escalão da história da nossa literatura e também como um popular romancista. Apenas Mark Twain recebeu tal honraria antes, a não ser que Hemingway e Fitzgerald sejam contados, ainda que não por mim, como de primeira ordem” (Tradução livre).

jornalista Martin Vasques da Cunha (2012)³. Um espaço aberto para os amantes de literatura explorarem e terem sua imaginação explorada no jogo da tríade autor-obra-leitor.

Cunha (2012), ao escrever sobre Pynchon, classifica-o como “um legítimo sucessor de Herman Melville”. Tal comparação possivelmente deve-se à realidade ficcional “desautomatizada”, imprevisível e desordenada de suas narrativas, pois essa é uma característica presente em obras de ambos os autores. Em Pynchon, porém, o caos, como ausência de ordem, não é apenas explorado, mas tornou-se matéria-prima de seus enredos.

Pynchon ainda pode ser considerado um escritor desconhecido entre os leitores e perante a academia no Brasil, mesmo sendo sucesso de público e de crítica em vários países do mundo. O número de trabalhos publicados a respeito do autor em língua portuguesa não traduz a importância desse escritor para a literatura contemporânea. Por desdobramento, essa pesquisa tem como objetivo a popularização do autor e a divulgação de um dos textos mais importantes do pós-modernismo na contemporaneidade: **O leilão do lote 49**.

A escolha por Umberto Eco e sua poética de obra aberta encontra respaldo nas mesmas deficiências que impossibilitam os estudantes brasileiros de conhecerem Pynchon. Mesmo que a tendência estética de obra aberta tenha sido prefaciada, ou profetizada, por um brasileiro – Haroldo de Campos, em seu artigo “A arte no horizonte do provável” (1969)⁴ –, ainda assim as contribuições do conceito de obra aberta não obtiveram a importância devida entre os docentes dos cursos de Letras. Apenas agora é que essa teoria, após meio século, encontra seu espaço nas academias brasileiras.

Este trabalho surge de um interesse pessoal para tentar entender a contemporaneidade fora do guarda-chuva pós-modernista. Mesmo havendo diversos momentos em que conceitos e tendências pós-modernas são trabalhadas aqui, existe uma tentativa de estudar o romance à margem de uma classificação direta para essa estética. O conceito da obra aberta também nos ajuda a fugir de algumas tendências dos estudos das obras de Thomas Pynchon, obrigando-nos assim a reavaliar esses lugares-comuns da crítica e a partir disso acrescentar nossa contribuição.

³ Disponível em <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-agente-secreto/>> Acesso em: 05 de fevereiro de 2015.

⁴ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

Analisando *Finnegans Wake* (1938), de James Joyce, Umberto Eco criou a sua poética de obra aberta, o que não deixa de ser um ponto que tivemos que transpor, já que a estética vigente no período de James Joyce, modernismo, não é a mesma de Thomas Pynchon, que já se encontra no pós-modernismo.

A obra de Joyce surge neste trabalho como exemplo para demonstrar o funcionamento de obra aberta de Umberto Eco; na análise narrativa que fizemos do romance **O leilão do Lote 49** foi feito um caminho paralelo, porém, com as ressalvas e ressaltando as devidas diferenças e contribuições que encontramos na narrativa de Pynchon.

Nesta dissertação, dedicamo-nos a analisar esta obra, que é a segunda publicada por Thomas Pynchon, **O leilão do lote 49**, de 1963. Traduzida para os leitores brasileiros em 1993, pela Companhia das Letras. Esse é materialmente o menor livro de Pynchon, com apenas 163 páginas, enquanto em **Arco-íris da Gravidade** (1973) ou **Mason & Dixon** (1997), por exemplo, o autor ultrapassa as 600 páginas; contudo, assim como o espaço geográfico não significa muito em uma sala de espelhos, assim, também é esse romance, um ambiente cheio de reflexos em que as estruturas e formas que naturalmente conhecemos são distorcidas e abrem-se para novas possibilidades de interpretação. Essa é a fórmula utilizada por Pynchon para criação de **O leilão do Lote 49**, uma economia nas palavras que “leva a comunicação literária à fibra do caos comunicacional, mas, por outro lado, explode o texto em possibilidades semânticas” (BRANDÃO, 2001, p. 25).

Sobre a obra, **O leilão do Lote 49** está, junto com **Arco-íris da Gravidade**, entre os romances mais estudados do autor. Por seu tamanho e por ser a obra mais linear de Pynchon até o momento, a narrativa é explorada em larga escala pelos estudantes de Letras nos Estados Unidos, porém, apesar de ser esse um aspecto importante, a obra tem elementos de duas grandes escolas literárias americanas que contribuem para sua popularidade, a saber: a geração *beat*⁵ e o romance policial.

Quando a protagonista do romance viaja pela costa Oeste dos Estados Unidos, Pynchon cria um espaço de diálogo com os escritores da geração *beat*. Essa

^{5 5} A geração *beat*, famosa nas décadas de 1950 e 1960, traz em suas narrativas os sonhos de jovens americanos por um país livre, essa liberdade é muitas vezes metaforizada no êxodo do leste para o oeste dos Estados Unidos, como acontece em *On the Road* (1957), de Jack Kerouac. As paisagens são retratadas de forma a apresentar os Estados Unidos diferente do que se vive nas grandes metrópoles e demonstrar a vida pulsante que existe nessa América marginal. Os personagens são, em sua maioria, jovens com desejo de liberdade, que não se importam com a moral, já que esse é um conceito questionado por essa geração, e que fazem uso de drogas como expressão para a liberdade

referência também pode ser observada nas características psicológicas dos personagens que permeiam a narrativa. Em sua maioria, são personagens com problemas com a sociedade, psicologicamente traumatizados e com histórias mal resolvidas. Esses personagens, que são desde um ex-ator, que se tornou advogado e que carrega traumas da sua infância fabulosa a ponto de, agora adulto, não saber distinguir o real do fictício, até um psicólogo que recomenda LSD para suas pacientes que sofrem de esquizofrenia, movem-se tendo como plano de fundo a Califórnia da década de 1960, época de grandes transformações sociais e culturais e de grande expectativa por um Estados Unidos mais liberal, no qual os anseios utópicos de uma juventude comunista e contra cultural se tornariam reais.

Toda a história se desenrola a partir de Édipa Maas, a protagonista do romance, aceitando ser inventariante dos bens de seu ex-amante milionário. Ela descobre posteriormente que essa convocação não seria apenas honorífica, sendo necessário que ela viajasse até o sul da Califórnia para que pudesse dar prosseguimento ao processo do inventário. Porém, à medida que a personagem conhece os negócios por trás de toda a riqueza de seu ex-amante, ela vai encontrando pistas de um mistério secular que gira em torno de um serviço postal clandestino que existe às margens do serviço oficial do Estado. Na busca por desvendar o mistério, Édipa acaba conhecendo mais de si e das relações de poder existente em sua pátria.

Por meio dessa personagem, o narrador nos faz submergir no espaço da tradição literária quando a relacionamos com seu homônimo masculino popularizado por Sófocles, em Édipo Rei, porém o morfema “a”, indicando a marcação do feminino, representa uma postura de cisão com essa mesma tradição.

Muitas vezes protagonizados por personagens do gênero masculino, os romances policiais, ou que possuem um mistério em seu enredo, como **Sherlock Holmes**, de Sir. Conan Doyle, ou **James Bond**, de Ian Fleming, apresentam a figura da mulher como vítima do mistério, que apenas pode ser solucionado pelo grande detetive. Algo que não acontece em **O leilão do lote 49**. Outra ruptura com o gênero policial⁶ que pode ser percebida é a caracterização da protagonista. A vida de Édipa e sua capacidade para entender as circunstâncias não se assemelham em nada com a dos detetives anteriormente mencionados; pelo contrário, até o fim da narrativa as dúvidas e incertezas apenas aumentam e o caso nunca é solucionado.

⁶ Sobre o assunto, indicamos: JEHA, Júlio. Detetives agnósticos e leitores demiúrgicos: a questão do saber em *O leilão do lote 49* e “Cidade de vidro”. *Revista Aletria*. Nº 3, vol. 2, set-dez, 2010.

O que é apresentado a respeito de Édipa no primeiro capítulo é que ela é uma mulher comum da classe média americana da década de 1960, frequenta festas de *tupperware*, tem um casamento infeliz e participa de grupos de apoio. Porém, ao longo da narrativa, a personagem passa por transformações que desconstruem a imagem da mulher estereotipada.

When the novella opens she is an apparently stereotypical post-war wife, (shopping, making her husband supper and attending tupperware parties); but she quickly mutates from this understanding of her to other interpretations of being a woman, until neither Oedipa nor the reader eventually know which category of womanhood to allot to her, if indeed, any of the categories fit at all. (MILLER, 2012, p. 2)⁷.

No artigo “*The Naming of Oedipa Maas: Feminizing the Divine Pursuit of Knowledge in Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*”, a pesquisadora Emma Miller demonstra como a escolha de Pynchon por uma personagem feminina é importante para compreensão da narrativa e faz uma leitura do romance a partir da protagonista e as implicações que isso traz para o texto. Tal leitura, quando não objetivando a categorização do romance como uma narrativa estritamente feminista, reforça a proposta desta dissertação, demonstrando como Pynchon organiza seu texto e os elementos da narrativa a fim de criar a máxima tensão na expectativa do leitor e no gênero literário no qual o romance poderia ser classificado.

Nesse contexto de propostas de classificações e de rupturas, a obra sobrevive fomentando mais trabalhos acadêmicos de variadas matizes: a paranoia, o pós-modernismo, a entropia, o movimento de contracultura, a política americana da década de 1960 e o feminismo são apenas algumas das mais recorrentes linhas de pesquisa que podemos encontrar a respeito do romance. A riqueza da obra está em não se deixar enrijecer em nenhuma dessas características, por isso a proposta desta dissertação é entender essa estrutura que escapa a qualquer tentativa de definição holística para sua narrativa.

Na busca por encontrar uma teoria que permitisse explorar a narrativa sem que para isso a categorizássemos em uma definição peremptória, que não resistiria

⁷ “Quando a novela abre ela é uma esposa pós-guerra aparentemente estereotipada, (faz compras, prepara a ceia para o marido e frequenta reuniões da *tupperware*); mas ela muda rapidamente este entendimento de si para outras interpretações do que é ser uma mulher, até que nem Oedipa nem o leitor, no final, saibam que categoria de feminilidade atribuir a ela, se é que ela realmente se enquadra em alguma categoria”. (Tradução livre nossa).

a uma segunda leitura do romance, optamos por trabalhar com o conceito de obra aberta que, apesar de trazer muitos problemas para a pesquisa, tais como a objetivação do conceito de obra aberta, fez com que o risco que corríamos fosse menor do que o ânimo para a realização da pesquisa, tendo em vista as similitudes entre o romance de Thomas Pynchon e a obra teórica de Umberto Eco.

O conceito de obra aberta, como formulado por Umberto Eco, conduz-nos a duas direções: para uma nova relação dialética entre leitor e obra, ou melhor, para uma investigação sobre interpretação das obras de arte contemporâneas, pois,

A poética da obra “aberta”, como diz Pousseur, tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de uma organização de obra fruída. (ECO, 1986, p. 41, grifo do autor).

Por outro lado, esses “atos de liberdade consciente” experimentados pelo intérprete na fruição⁸ da interpretação da obra de arte são motivados por uma estrutura específica, que é a obra de arte, que, por sua vez, coordena os caminhos das interpretações possíveis. Nesta dissertação, optamos por seguir essa segunda possibilidade: uma investigação da estrutura da obra para encontrar vestígios de construções elaboradas pelo autor a fim de tornar sua obra uma obra aberta.

Após a publicação de seu primeiro livro, **Obra Aberta**, que ocorreu em 1963, Umberto Eco foi severamente criticado, porém, as críticas também evidenciaram que sua proposta não passou despercebida, ganhando assim notoriedade no meio acadêmico e intelectual. Nesse livro o autor buscava refletir de forma dialética sobre uma diferente modalidade interpretativa que ganha maior força na contemporaneidade, que é o processo de interpretação em obras que visam múltiplas interpretações e não apenas convidam o leitor, mas o encorajam a uma coparticipação na construção do sentido final da obra.

Anos mais tarde, o autor se pronunciou a respeito das pesquisas que se desenvolveram a partir da poética de obra aberta, afirmando que os “leitores focalizaram principalmente o lado aberto de toda a questão, subestimando o fato de que a

⁸ A *fruição*, para o pesquisador, é “uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma nova perspectiva original” (*ibidem*, p. 40, grifo do autor). Como também pode ser reflexo das influências do estruturalismo nos estudos do pesquisador, pois esse termo é amplamente debatido por Roland Barthes, especialmente em **O prazer do texto**, publicado originalmente em 1963, em que propõe que a *fruição* acontece na leitura de obras que rompem com as expectativas do leitor, que criam cisões nas estruturas convencionais. Ver: BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

leitura aberta que eu defendia era uma atividade provocada por uma obra (e visando uma interpretação)” (ECO, 1997, p. 27). Tal manifestação do autor revela que em sua primeira publicação a ideia de obra aberta ainda estava inacabada, deixando dúvidas em seus leitores sobre qual caminho seguir a partir de sua proposta. A estética da obra aberta apenas ganhou corpo e status de material científico em sua publicação posterior sobre o assunto: **Lector in Fábula**, de 1979, em que o pesquisador desenvolve o conceito de obra aberta a partir da pragmática textual, objetivando não mais a interpretação, mas o objeto artístico, a obra, que é esse “objeto de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 1993, p. 23, sic.), afirmando que é na obra, ou no texto, que podemos identificar essas lacunas, propositais ou não, que permitem o jogo interpretativo.

É a partir dessa perspectiva que analisaremos **O leilão do Lote 49**, observando e revelando o funcionamento de sua estrutura narrativa. Para isso nos concentramos no estudo dos elementos narrativos da obra: personagens, narrador, tempo, espaço e enredo. Não é discutido aqui a problematização desses conceitos porque esse não é o objetivo desta dissertação. Contudo, para fins didáticos, antes da análise de cada elemento é introduzido o conceito de acordo com a proposta do professor Carlos Reis, em seus livros **O Conhecimento da Literatura** (2013) e em **Dicionário de teoria da narrativa** (1998).

Para fins metodológicos, esta dissertação tem como parâmetro de análise o modelo crítico estruturalista, em que uma obra particular é analisada segundo um modelo ou estética proposta. Tal configuração metodológica tem como base a formulação feita por Leyla Perrone-Moisés no prefácio de **As estruturas narrativas** (2006), de Todorov, em que a pesquisadora afirma que

À semelhança do que se faz nas outras áreas, o estruturalista literário procura extrair da obra particular as estruturas gerais de um gênero, de um movimento ou de uma literatura nacional; visa, portanto, ao estabelecimento de modelos. Ora, o conceito de modelo, fundamental para o estruturalismo, tem sido atacado como um conceito a-histórico, imobilista. Entretanto, devemos precisar que não é ao modelo em si que visa a análise estrutural. O modelo, assim como as distinções acima citadas, é uma abstração com fins aplicativos. Procura-se, por exemplo, estabelecer o protótipo de determinado tipo de narrativa não para alcançar este protótipo ele mesmo, mas para aplicá-lo a obras particulares. Cria-se pois um movimento circular: das obras particulares extrai-se o modelo, que será em seguida aplicado a obras particulares. Realizando esse circuito, elucidam-se a natureza e as características do fenômeno literário. (TODOROV, 2006, p. 10).

Portanto, o trabalho revela ao longo dos próximos três capítulos, nesse movimento circular de modelo e obra, as particularidades de **O leilão do Lote 49** a partir da poética de obra aberta. Nenhum dos capítulos pode ser observado sem que tenhamos sempre em mente a obra *corpus* desta pesquisa. No capítulo inicial demonstramos a riqueza de fortuna crítica a respeito do materialmente pequeno romance de Thomas Pynchon, em seguida, nesse mesmo capítulo, apresentamos uma sinopse da narrativa.

No capítulo seguinte, a teoria de Umberto Eco é apresentada de forma sistemática, em que as partes, ou seja, as características dos aspectos estudados por Eco formam um mosaico, e esse mosaico dá forma à poética de obra aberta. Essa teoria não poderia ser apresentada de outra forma, pois nem tudo o que o autor escreveu sobre obra aberta está em sua primeira publicação, sendo que ao longo dos anos sua proposta ganha novas características, razão pela qual se entende que demonstrar esse movimento facilita a compreensão de obra aberta pelo leitor desta dissertação. Assim, o leitor que recorrer até esta dissertação a fim de entender a poética de obra aberta e buscar subsídios para uma aplicabilidade crítica, encontrará aqui um caminho possível.

O capítulo de análise será resultado de uma leitura do romance **O leilão do Lote 49** a partir da poética de obra aberta e também, no qual, foram identificados alguns elementos presentes na narrativa de Pynchon que fazem de seu romance uma obra aberta. Essa análise será feita a partir dos elementos que constituem a narrativa, que podemos resumir da seguinte forma:

Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos essenciais, sem os quais não pode existir. Sem os acontecimentos não se é possível contar uma história. Quem vive os acontecimentos são as personagens, em tempos e espaços determinados. Por fim, é necessária a presença de um narrador - elemento fundamental à narrativa - uma vez que é ele que transmite a história, fazendo a mediação entre esta e o ouvinte, leitor ou espectador. (PINNA, 2006, p. 139).

Assim, os elementos essenciais da narração são o enredo, que seria o plano organizacional da estrutura da história, seu início, meio e fim; o tempo, que tanto pode ser marcas de um tempo cronológico inserido na narrativa através de datas ou sugestões de datas, quanto pode tratar-se de um tempo psicológico, em que percebemos a passagem do tempo a partir do desenvolvimento do enredo; o espaço, que é a descrição do local ou de objetos importantes para a ação do enredo; os perso-

nagens, apresentados na citação anterior como sujeitos que vivem acontecimentos, são também expressões desses acontecimentos, uma vez que o enredo geralmente trata das transformações acontecidas a esses personagens na sequência de eventos ocorridos na narrativa; e o narrador, entidade fundamental da estrutura textual, pois é quem conta a história.

Para cada um dos elementos da narrativa existe uma gama de sugestões, classificações, conceitos e relativizações que se fossem tratadas com maior profundidade neste trabalho, para cada elemento seria necessário outra dissertação ou mesmo uma tese para tal empreendimento. Por isso optamos por utilizar os estudos do professor Carlos Reis, que vem após o período de maior discussão a respeito dos conceitos de narratologia, que ocorreram principalmente nas décadas de 60 e 70, e traz em seus trabalhos os conceitos de narratologia já consagrados, mesmo que ainda passíveis de mudanças.

No terceiro capítulo foram utilizados os conceitos da narratologia, área que se dedica ao estudo das narrativas, para encontrar índices de indeterminação na obra **O leilão do lote 49**. Índices que revelaram aspectos na composição do romance de Pynchon em que é evidenciado que o autor, explorando a ambiguidade da linguagem e estruturando sua obra com espaços abertos na narrativa, criou um enredo que carece da participação ativa do leitor construindo a ideia final do texto.

1 THOMAS PYNCHON E O LEILÃO DO LOTE 49

Thomas Pynchon é um dos mais importantes escritores de língua inglesa da atualidade (BLOOM, 2003, p. 1). Ao colocá-lo neste patamar, Harold Bloom observa o conjunto da obra do escritor já publicado até 2003, porém, acrescenta-se com base nos estudos empreendidos que essa afirmação pode se estender até os dias atuais, em que o consagrado escritor continua a crescer em popularidade e na qualidade técnica dos seus textos.

Atualmente, Pynchon possui nove livros publicados, sendo que apenas o último livro, *Bleeding Edge* (2013), e seu livro de contos, *Slow Learner* (1984), não foram traduzidos para o português. E mesmo sendo considerado⁹ um desconhecido no Brasil, tendo em vista a escassez de trabalhos acadêmicos voltados para o autor, a maioria dos seus livros encontra-se esgotada nas livrarias. Tanto é observável sua falta no mercado que, citando **O leilão do lote 49** como exemplo, em sebos e livrarias é encontrado, quando disponível, a edição que foi publicada em Portugal pela editora *Relógio D'água*, pois a edição brasileira está esgotada há pelo menos seis anos.

Sobre Pynchon, ele é mais um dentre os intelectuais que adotam a reclusão como estilo de vida. E esse é outro fato que contribui para sua popularidade: paradoxalmente, a reclusão do autor cria uma atmosfera de curiosidade sobre quem é Thomas Pynchon. Assim, ao sair do centro do sucesso que suas obras lhe atribuem, tudo o que resta aos leitores e à crítica são suas narrativas, e elas geralmente têm muito a nos dizer.

O autor não é apenas capaz de misturar os mais diversos assuntos em seus enredos, porém, História e ficção, fantasia e realidade se fundem de tal forma em sua prosa que tudo parece fazer sentido e, ao final de cada livro, o leitor tem a difícil decisão de acreditar ou não naquilo que leu. Se optar pela segunda opção, ainda assim o leitor terá que conviver com o incômodo da dúvida, pois o que Pynchon aparentemente propõe em suas narrativas é um desvelamento dos sistemas que controlam o mundo, ou a revelação da inexistência de controle e, então, a única coisa que existe é o caos. Em ambas as possibilidades, nenhuma é confortável para o leitor.

⁹ BRANDÃO, Saulo. Modelos científicos como elementos estruturantes de ficções em prosa. **Rev. Letras**, São Paulo, v.50, n.2, p.407-431, jul./dez. 2010.

É recorrente em seus enredos a presença dEles¹⁰; entidades, pessoas ou instituições, nunca é revelado ao leitor quem são ou o que são essas forças que controlam a vida dos personagens. Os encontros, desencontros e sinais no universo pynchoniano são “desnaturalizados” para evidenciar a presença dessa força que muitos chamam de destino. Onde começa a ficção e termina a História, mesmo para o leitor mais atento, é uma barreira quase imperceptível; a estrutura de ambas as narrativas, a histórica e a ficcional, cruza-se nas narrativas de Pynchon. Em **O leilão do lote 49**, por exemplo, um trecho evidencia-nos essa técnica:

Em 1577, as províncias setentrionais dos Países Baixos, sob o comando do nobre protestante Guilherme de Orange, vinham lutando há nove anos para se tornarem independentes da Espanha católica e do imperador do Sacro Império Romano Germânico. Em fins de dezembro, Orange, que dominava na prática os Países Baixos, entrou triunfalmente em Bruxelas a convite do Comitê dos Dezoito. Tratava-se de uma junta de calvinistas fanáticos, convencidos de que os Estados-Gerais, sob o jugo das classes privilegiadas, não mais representavam os artesãos e haviam perdido inteiramente o contato com o povo. O comitê estabelecera uma espécie de Comuna em Bruxelas. Tinha o controle da polícia, ditava todas as decisões aos Estados Gerais e terminou por depor vários altos dignitários da cidade. Entre eles contava-se Leonard I, barão de Taxis, cavalheiro da Câmara Privada do imperador e barão de Buysinghen, além de, a título hereditário, grão-mestre dos correios dos Países Baixos e responsável pelo monopólio de Thurn und Taxis. Substituiu-o um certo Jan Hinckart, lorde de Ohain e fiel aliado de Orange. Nesse ponto entra em cena a figura do fundador, Hernando Joaquín de Tristero y Calavera, talvez um louco, talvez um autêntico rebelde, segundo alguns mero vigarista. Tristero se dizia primo de Jan Hinckart como membro do ramo espanhol e legítimo da família; alegava, assim, ser o verdadeiro lorde de Ohain e herdeiro por justiça de tudo o que pertencia a Jan Hinckart, inclusive sua recente designação como grão-mestre dos correios. (PYNCHON, 1993, p. 144).

Segundo nossa pesquisa, existem alguns fatos históricos nessa citação, como a referência a Guilherme de Orange e sua luta pela independência dos Países Baixos, porém, não há nenhuma referência histórica sobre a Comuna em Bruxelas e a substituição de Guilherme de Orange, o Taciturno, por Jan Hinckart. No romance, a história e a ficção se fundem de tal forma que o leitor chega a ter dúvidas se tais eventos realmente não aconteceram.

O leitor fica indeciso entre entender toda a narrativa como um relato ficcional ou acreditar ser real esse labiríntico enredo que envolve desde temas como a II Guerra Mundial, a fabricação de cigarros com ossos de soldados americanos, um drama jacobino, um sistema de correios clandestino, uma guerra pelo controle das

¹⁰ A grafia utilizada nas obras é essa, com o “e” maiúsculo, remetendo à ideia de uma entidade maior, superior.

correspondências oficiais, até a existência de selos de cartas com imagens ocultas e seitas que querem dominar o sistema de comunicação marginal. Esse é o universo pynchoniano em **O leilão do lote 49**.

Publicado em 1966, **O leilão do lote 49** não obteve o mesmo sucesso crítico que seu antecessor. O escritor que havia ganhado notoriedade desde seu primeiro romance (O'Donnell, 1991), sendo **V.**, em 1963, premiado com um *Faulkner Award* de melhor primeiro romance¹¹ daquele ano e finalista da *National Book Award* no ano de 1964, não obteve o mesmo sucesso com sua obra seguinte.

O leilão do lote 49 teve sua primeira recepção crítica prejudicada pelas recorrentes comparações com **V.** (1963), por isso é frequentemente citada como uma obra mais simples e até mesmo como um retrocesso na elaboração narrativa de Pynchon (O'Donnell, 1991, p. 6). O que não se esperava na época é que, 50 anos após sua publicação, o pequeno livro ainda estaria sendo fonte de pesquisas no meio acadêmico e que, mesmo com uma quantidade considerável de trabalhos a respeito de **O leilão do lote 49**, o romance continua fomentando novas perspectivas e sendo abordado de formas inovadoras um século depois de sua publicação.

O próprio autor, na introdução de seu livro de contos *Slow Learner* (1984), afirma que em **O leilão do lote 49** parece ter esquecido tudo que havia aprendido. Hoje, tal afirmação ganha caráter satírico, em que, possivelmente, o escritor estava aproveitando do insucesso de seu romance para que não o transformassem em mais um livro a ser enrijecido dentro de uma teoria. Mesmo essa leitura ganhando cada vez mais força entre aqueles que pesquisam a produção de Pynchon, não acreditamos que esse seja o caso, pois em seu romance seguinte o autor não poupou o leitor de centenas de páginas repletas de referências e presenteou os críticos com um dos mais complexos romances contemporâneos: **Arco-Íris da Gravidade** (1973), que é um “livro enciclopédico, com centenas de personagens, extremamente bem cuidado em suas estruturas [...] de uma complexidade impensável, jogos temporais que extrapolam qualquer dimensão racional” (BRANDÃO, 2001, p. 184).

Visto como a obra-prima do autor e recorrentemente comparado com **Ulysses** (1922), de James Joyce, o **Arco-íris da Gravidade** coloca Pynchon definitivamente entre os grandes escritores de sua geração (CAVALLI, 2009, p. 11), inclusive sendo

¹¹ As Premiações da Fundação podem ser encontradas neste endereço: <http://en.wikipedia.org/wiki/William_Faulkner_Foundation_Award#Writing_Awards>. Acesso em 06 ago. 2014.

selecionado de forma unânime para receber o *Pulitzer Prize* de melhor ficção de 1974. Porém, seu nome foi vetado pela coordenação do prêmio por classificarem sua narrativa “ilegível” e “obscena” (DAW, 2000). Tal decisão do comitê do prêmio apenas reforça as motivações da “antissociabilidade” de Pynchon, que segue evitando conviver em um meio intelectual tão puritano e conservador.

O leilão do lote 49 está ao lado de **Arco-íris da Gravidade** entre os livros do autor mais estudados em universidades de todo o mundo. Graças ao seu tamanho e aparentemente menor complexidade é muitas vezes utilizado em aulas de Literatura Norte-Americana Pós 1945 (BRANDÃO, 2001, p. 23), o que tem possibilitado esse grande número de publicações críticas a seu respeito.

Os trabalhos acadêmicos surgem aos montes e das mais variadas perspectivas em uma simples pesquisa em sites de trabalhos científicos. A maioria dessas leituras está ligada a conceitos da estética pós-modernista, como a paródia, a metaficção historiográfica, a paranoia ou ressaltando o aspecto metadiscursivo da narrativa e sugerem ainda que Pynchon faz uma sátira das leituras críticas pós-modernistas (GRANT, 1994, p. 13).

Independente da perspectiva que a obra **O leilão do lote 49** seja abordada, todas encontram indícios na obra para tal leitura. Duvidando que isso tenha sido apenas um descuido de Pynchon ou erro dos pesquisadores, ocupamo-nos desta dissertação a fim de encontrar espaços abertos da narrativa que surgem tanto para críticos quanto para leitores comuns como convites para o jogo interpretativo.

1.1 FORTUNA CRÍTICA

A fortuna crítica selecionada para esta dissertação parte das mais recorrentes e produtivas perspectivas pesquisadas até agora em **O leilão do lote 49**. Pelos motivos já expostos, qualquer organização de outra natureza seria insuficiente para demonstrar a riqueza de possibilidades interpretativas do romance.

O pós-modernismo é a mais abrangente dessas perspectivas. **O leilão do lote 49** é considerado pela crítica como “o mais pós-modernista dos textos da Pós-modernidade” (BRANDÃO, 2001, p. 24). Assim, a partir desta afirmação, entende-se que não importa em qual perspectiva tomemos a pós-modernidade, como estética ou momento histórico, o romance de Pynchon é uma referência para o período con-

temporâneo. Observa-se que mesmo quando Pynchon critica o pós-modernismo, ele usa técnicas da própria estética para isso, o que acaba sendo apontado como mais uma característica pós-modernista do autor.

Elegemos Fredric Jameson e Linda Hutcheon como teóricos para explicar o que é o pós-moderno e o pós-modernismo para que, em seguida, possamos tratar das recorrentes citações de **O leilão do Lote 49** com esses conceitos. O primeiro teórico, Fredric Jameson, elegemo-lo por diferenciar o momento histórico pós-moderno da estética artística pós-modernista em seu **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio** (1997). É a partir de uma perspectiva econômica e social que Jameson localiza o início do período pós-moderno, como uma época em que “o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre” (JAMESON, 1997, p. 13). Entende-se assim que na época pós-moderna tudo está incorporado ao sistema capitalista e industrial, inclusive a própria natureza, agora comercializada de forma industrializada, como, por exemplo, frutas ou legumes comprados em feiras, ou o zoológico, que é, para muitos, o contato mais próximo que têm com a natureza. Como o autor afirma: “na cultura pós-moderna a própria “cultura” se tornou produto” (*ibidem*, p. 14).

Sendo assim, se no modernismo ainda havia zonas residuais da natureza ou da cultura, no pós-moderno esses elementos passam a ser incorporados ao sistema econômico. Contudo, não é a natureza e a cultura que são vendidas, mas simulações¹², cópias industrializadas dessas áreas, pois, como no exemplo citado, frutas e legumes são modificados geneticamente para atender às demandas do mercado e o zoológico é apenas reprodução domesticada de uma natureza selvagem.

Como até a arte desse período está integrada à produção de mercadorias, essa deixa de buscar valores até então fundamentais para os artistas, tais como a busca pela Verdade ou a tentativa de apreender a realidade. Como forma de resistência, os artistas se valem do humor, da sátira e do completo absurdo para criticar a sociedade de consumo, ou, muitas vezes, acabam se adequando ao sistema e produzindo uma arte comercial, de acordo com a demanda de mercado, o que muitas vezes torna essa arte vazia de significação.

¹² Esse termo acaba remetendo a um importante conceito de Jameson, a saber, *simulacro*, que seria “a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu” (JAMESON, 1997, p. 45), um complexo conceito da pós-modernidade que trabalha com a reprodução de imagens estereotipadas ou criadas no consciente coletivo a partir da criação de uma imagem que não condiz realmente com a realidade.

A paródia pós-modernista¹³, como conceituada por Linda Hutcheon (1991), que é uma teórica que trabalha com o pós-modernismo por um viés estético e que concentra suas pesquisas nas características da arte desse período, refere-se a uma imitação ou a um resgate de elementos de outra obra. E, ao ser parodiada, essa obra encontra seu sentido emergido novamente, agora em diálogo com a obra atual. Entre os teóricos da estética pós-modernista não há um consenso a respeito dessa evocação da obra parodiada. Para Jameson, a paródia, que em sua nomenclatura usa-se pastiche, não resgata, contudo, apaga a fonte parodiada e a obra atual acaba existindo como um *simulacro*, uma simulação imperfeita daquela.

De certo, a diferença entre o pastiche, conceito de Jameson, e a paródia de Linda Hutcheon é determinada pelo leitor e seu conhecimento. Se o leitor não conhecer a fonte da paródia não tem como haver esse diálogo com a tradição, ou o ressurgimento do sentido da obra parodiada; assim como, havendo o reconhecimento da citação, o leitor realiza esse diálogo entre as obras de forma natural.

Em **O leilão do Lote 49** essas referências são em quantidades inimagináveis para um livro tão materialmente pequeno. Na internet, a Pynchonwiki, uma espécie de enciclopédia aberta dedicada aos romances de Pynchon, traz dezenas de referências encontradas capítulo a capítulo da obra; desde o estudo dos nomes dos personagens, como Édipa Maas, que tem seu sobrenome, *Maas*, algumas vezes interpretado como abreviação de “*my ass*”, até a referência à banda inglesa *Beatles*, que encontramos na banda “Os Paranoicos”, grupo de rock de alguns adolescentes que Édipa encontra na Califórnia, e que falam o inglês europeu deliberadamente, por sugestão do seu agente.

As referências de Pynchon não são apenas a palavras chulas ou à cultura *pop*. Além de dezenas de outras referências presentes no texto, em certa altura do romance o autor insere uma peça de teatro do período jacobino e através dessa peça o autor acrescenta alguns elementos ao mistério de Tristero, trama que Édipa tenta desvendar. A partir dessa peça, o pesquisador Leonardo Lima Cavalli, em seu trabalho *A paródia em The Crying of Lot 49 de Thomas Pynchon* (2009), estuda o efeito da paródia da peça para o romance de Pynchon, chegando à conclusão de que

¹³ Assim nomeio para diferenciar do conceito de paródia clássica, que está ligado ao cômico ou a sátira.

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 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 paranoia e o vazio existencial na vida das pessoas. (CAVALLI, 2009, p. 51-52).

Levando em consideração que o autor trabalha com a sugestão de **O leilão do Lote 49** ser um romance tipicamente pós-modernista, a paranoia, como estado social, e o vazio existencial são também características do pós-moderno presentes em obras que seguem essa estética.

Como pode ser observado ao longo das pesquisas, muitas leituras do romance guiam-se por esse caminho da leitura do romance como pós-modernista, e isso acontece por dois motivos: primeiramente, a maior parte da crítica trabalha com essa hipótese, e a sugestão, nesse caso, tem reforçado essas características da obra, por outro lado, cabem dentro do pós-modernismo as características mais díspares, sendo o pós-modernismo uma estética de limites fluidos, ou com a fluidez de limites como característica, e isso faz com que parte considerável da literatura feita pós 1945 seja eleita como pós-modernista. Não se está afirmando que **O leilão do Lote 49** não é uma obra pós-modernista, porém acreditamos que reduzir a leitura do romance por essa característica pode reduzir a compreensão holística da obra.

Outra pesquisadora que segue a mesma linha é Casey Shoop, em seu trabalho intitulado “*Thomas Pynchon, postmodernism, and the Rise of the New Righth in California*”¹⁴, no qual é analisado o contexto social e cultural da época da publicação de **O leilão do Lote 49**, levando em consideração que Pynchon o escreveu no início dos anos da década de 1960 e que nessa época o autor morava em Manhattan Beach, Califórnia. A pesquisadora defende que **O leilão do Lote 49** surgiu em um período crucial daquele estado, ano das eleições entre Ronald Reagan e Edmund G. Pat Brown em que, contrariando as expectativas, o experiente político perdeu as eleições para o até então ex-ator que estava entrando na vida política. Assim, Reagan tornou-se o 33º governador da Califórnia. Tal fato é apontado pela pesquisadora como um sintoma do que estava acontecendo no norte dos Estados Unidos, uma dissolução entre a ideia de real e a fantasia. Essa dissolução do real, na verdade,

¹⁴ SHOOP, Casey. Thomas Pynchon, postmodernism, and the Rise of the New Righth in California. *Rev. Contemporary Literature*, Loyla Marymount University, vol. 53, nº 1, 2012 p. 50-82.

envolve o poder da imagem na época contemporânea. Não foi Ronald Reagan que venceu as eleições, mas sua imagem, aquilo que ele aparentava ser.

A partir de uma leitura de **O leilão do Lote 49** como uma representação dessa dissolução entre a realidade e a ficção, segundo a pesquisadora, o percurso de Édipa no romance é o caminho para a perda de referências entre o real e o fantasioso. A autora afirma que “*the 1960s California of The Crying of Lot 49 is the state of representational break down, the place where the linear metanarrative of national destiny might be said to end in a welter of competing postmodern projections* (SHOOP, 2012, p. 65, grifo da autora)¹⁵. Segundo o artigo, a degradação das metanarrativas, como anunciada por Lyotard¹⁶, acontece na Califórnia (EUA) a partir da década de 1960, onde a fantasia sobrepôs à realidade e para solucionar o mistério de Tristero, trama que conduz o enredo de **O leilão do Lote 49**, a resposta o cenário político americano dos anos da década de 1960 (*ibidem*, p. 82).

O que há de melhor no texto de Shoop (2012) é a análise de **O leilão do Lote 49** como resultado de um processo social e político que se transforma em aspectos estéticos na narrativa. Existem dezenas de trabalhos que postulam que o romance é uma metáfora para o cenário marginal, de classe média, ou político dos Estados Unidos da década de 1960, porém, poucos propõem em uma pesquisa a pós-modernidade e sua transposição da realidade empírica para a realidade ficcional.

Em diversos momentos da narrativa de Pynchon essa dissolução da fronteira entre o real e a fantasia é percebida. O estado psicológico de Édipa se torna cada vez mais confuso à medida que o enredo avança, a ponto de pôr em questão a veracidade de tudo o que estava acontecendo a ela (PYNCHON, 1993, p. 154). Shoop (2012) nomeia esse efeito de “estrutura de suspensão cristalina”, pois, assim, o autor suspende sua narrativa deixando a cargo do leitor seguir um dos caminhos possíveis.

Poucos termos seriam tão precisos para nomear essa característica do romance, pois, sendo uma estrutura, entende-se que é uma construção consciente e que a partir desse projeto existe uma forma sobre essa estrutura. Essa forma, por mais que adote outras características que omitem a estrutura, é a partir dessa estru-

¹⁵ “a Califórnia da década de 60 d’*O leilão do lote 49* é a condição do colapso da representação, o lugar onde é possível dizer que a metanarrativa linear do destino nacional acaba em um emaranhado de projeções pós-modernas conflitantes”.

¹⁶ Jean François Lyotard é um importante pesquisador da pós-modernidade; um dos seus livros mais conhecidos é **A Condição Pós-moderna**, publicado aqui no Brasil pela José Olympio editora.

tura que se forma e na qual toda forma externa está firmada. Por isso, mesmo em um projeto cuja perspectiva de leitura é o texto **O leilão do Lote 49** sendo uma metáfora do período político nos Estados Unidos, ainda assim a estrutura de suspensão, aquilo que não permite a pesquisadora precisar que essa é a única, ou a melhor leitura do romance, está presente, pois o texto de Pynchon escapa a esse tipo de categorização.

Outra característica da obra que é demonstrada pela crítica é a paranoia como base para construção dos personagens e da realidade ficcional. Não nos referimos à patologia psicológica, como extensamente pesquisada na área da psicanálise em que os maiores expoentes no estudo são Freud e Lacan, nem tampouco se trata de um assunto explorado na obra literária; a paranoia é entendida aqui como uma técnica narrativa.

A paranoia acontece quando tudo é colocado em suspeita na narrativa. Os personagens começam a fazer conexões que, por mais arbitrarias que sejam, fazem sentido, e assim toda a realidade ficcional é desnaturalizada, sendo que, na maioria das vezes, o que acontece nos romances que possuem essa técnica da paranoia em seus enredos é a morte do personagem paranoico como punição pelas suas descobertas ou por consequência de sua paranoia.

O pesquisador Vinícius Castro, no artigo “Narrativas exaltadas: a centralidade da paranoia na ficção do século XX”¹⁷, analisa o conceito de paranoia para aplicá-la a uma forma específica de narrativa, muito comum na literatura contemporânea, tendo como representante dessa literatura a obra **O leilão do Lote 49**. Essa paranoia é a que nos referimos anteriormente, uma técnica narrativa que está presente na literatura contemporânea. Castro explica que

a paranoia é provavelmente o recurso imaginativo mais importante da ficção escrita na segunda metade do século XX. É o mais próximo que temos de um princípio organizador das obras mais poderosas realizadas nessas últimas décadas, um período notavelmente disperso, tão pouco assimilável dentro de temas em comum (além do guarda-chuva tão vago da pós-modernidade). (CASTRO, 2013, p. 161).

Essas obras as quais o autor se refere são obras como **Graça Infinita**¹⁸, de David Foster Wallace, na qual o personagem começa a desnaturalizar todos os processos naturais da realidade (mesmo que a ficcional, ou seja, a realidade presente

¹⁷ CASTRO, Vinícius. **Narrativas exaltadas: a centralidade da paranoia na ficção do século XX**. *Dic-ta&Contradicta*. Rio de Janeiro, nº 10, julho de 2013, p. 160-171.

¹⁸ WALLACE, David Foster. **Graça infinita**. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

na narrativa), e a partir disso encontra conexões maravilhosas a ponto de acreditar que programas de televisão estejam envolvidos em tramas mundiais.

Outra referência que podemos encontrar dessa paranoia, dessa vez no cinema, é o filme “π”¹⁹ (Pi), em que o protagonista, Max (Sean Gullette), por acaso descobre o número completo de π e partir disso percebe que os encontros casuais que lhe aconteciam não eram casuais, e que sua vida já estava sendo vigiada por empresas e instituições que queriam fazer uso de sua descoberta. Perseguido por investidores da bolsa de valores e grupos religiosos que precisam descobrir esse número, Max vê o suicídio como única maneira de guardar seu segredo, essa seria sua forma de fuga.

Vinícius Castro cita o romance **Respiração artificial**, do escritor Ricardo Piglia, como um bom exemplo desse tipo de narrativa, e também defende que o romancista é que melhor define os elementos presentes na narrativa que usam a paranoia como técnica quando diz que:

Há dois elementos centrais na ficção paranoica. Primeiro, a *ameaça*: o complô persecutório. Depois, o *delírio interpretativo*: a noção de que não existem coincidências ou eventos causais, que todos devem se reportar a motivações secretas e teias de explicação decodificáveis. É este segundo elemento que mais me interessa; é ele que, parece-me, determina a diferença específica da paranoia literária contemporânea. (CASTRO, 2013, p. 162, grifo do autor).

Esses dois elementos não são vistos apenas nos romances contemporâneos, no gênero romance policial, por exemplo, desde Edgar Allan Poe e Sir. Artur Conan Doyle, tanto a *ameaça* quanto o *delírio interpretativo* existem, porém, esse último, no romance policial, acaba sendo uma formulação racional advinda de um pensamento positivista do detetive, que, ao investigar os elementos presentes na cena do crime, consegue descobrir quem é o culpado. Nas narrativas contemporâneas os *delírios interpretativos* são arbitrários, sem nenhuma fundamentação lógica ou racional. Então, seria essa característica que define o romance com essa técnica na contemporaneidade: o delírio em achar que está em um mundo onde tudo está conectado.

Ao falar sobre Thomas Pynchon, Castro argumenta que em suas narrativas o poder e o fascínio da paranoia ficcional nos permitem estabelecer contatos entre as possibilidades formais da realidade e do absurdo, da ironia e da transcendência (*ibidem*, p. 170). Em outras palavras, o pesquisador retrata a posição do leitor na narra-

¹⁹Pi. Daren Aronofsky. EUA: Artisan Entertainment, 1998, 84 minutos.

tiva de Pynchon e avalia como sua narrativa nos sugere que todas aquelas relações arbitrárias, que todo o delírio interpretativo, não é um delírio, e também não existe apenas na ficção. Misturando História e fantasia, Pynchon faz sua obra transcender o espaço ficcional e estabelece referências com o mundo real à medida que cita fatos históricos entrelaçados com a ficção.

Além disso, o autor percebe que Pynchon vai além da narrativa paranoica como é trabalhada pelos escritores contemporâneos e inaugura o que ele chama de antiparanoia, quando explica que

Enquanto na paranoia existe algo reconfortante, até religioso, a *antiparanoia* seria a noção de que nada está relacionado com nada, de que não existem quaisquer relações significativas entre os elementos isolados do mundo. Uma noção assustadora, é claro, e uma condição que, segundo a voz do romance (que, no caso, parece ser a do próprio Pynchon), não conseguimos suportar por muito tempo. (CASTRO, 2013, p. 170).

Na paranoia o personagem é sujeitado às vontades do sistema, ele é controlado, ele é apenas uma peça em meio a uma trama maior a respeito da qual ele não tem controle, podendo apenas fazer a sua parte ou não. No filme *The Truman Show*²⁰, o protagonista, Truman Burbank (Jim Carrey), rebela-se contra o sistema que lhe aprisionava, porém, isso não quer dizer que agora ele tenha se tornado livre, apenas está sujeitado a outro sistema fora do seu mundo fictício. Na obra de Pynchon, ao descobrir a trama, os personagens, como acontece em **O leilão do Lote 49**, tendem a aprofundar-se no mistério para saber mais. Essa tendência é, como Édipa deixa claro muitas vezes, uma forma de fugir de um estado medíocre que se encontrava e que não fazia sentido nenhum, então, a partir do segredo, tudo parece fazer mais sentido, o que torna sua vida mais reconfortante.

A nossa protagonista poderia viver em um mundo no qual o mistério de Tristero fosse real, porque, comprovando-se essa realidade, tudo o que ela vivia antes de descobrir a trama era irreal. Seus dias vazios, em que sentia uma constante “sensação de alheamento” (PYNCHON, 1993, p. 17), agora, com Tristero, ela pode sentir que sua vida faz parte de algo maior,

Porque, ou havia algum Tristero por trás daquela aparente herança que eram os Estados Unidos da América, ou só havia o mero país: e, se só havia o país, então o único modo pelo qual Édipa poderia prosseguir e nele ter alguma relevância era como uma estranha, fora dos trilhos, imersa por inteiro na paranóia. (PYNCHON, 1993, p. 164).

²⁰ Dir. Peter Weir. Rot. Anderson Niccol. *The Truman show*. EUA: Paramount Pictures, 1998, 103 min.

Nessa citação que se encontra próxima ao fim do livro, Pynchon faz com que sua personagem perca suas ilusões paranoicas e encare a possibilidade de que tudo aquilo que havia feito a sua vida ter algum sentido, ou feito tudo o que ela conhece fazer sentido, na verdade não existe e simplesmente nada faz sentido, não existindo nada além dessa sensação de alheamento que havia em sua vida antes do mistério. Por essa perspectiva, a estarecedora verdade presente no romance **O leilão do Lote 49** é que talvez não exista o mistério de Tristero, e que esse mistério não passa de uma fuga de Édipa para não aceitar sua realidade tal como é.

Existem, contudo, outras leituras para o percurso de Édipa no romance. Já demonstramos como esse caminho é interpretado pela crítica como uma dissolução da fronteira entre o real e o ficcional a partir da leitura do romance como uma metáfora da sociedade da década de 1960 na Califórnia. A paranoia, como uma técnica narrativa, também serve para explicar o envolvimento de Édipa no mistério de Tristero. Além disso, temos a possibilidade de ler o romance a partir da ideia de antiparanoia, perspectiva que sugere a estarecedora conclusão de que não existe mistério e de que o mundo é como é, apenas um grosso maço de dias, para Édipa. Porém, outra explicação para esse enredo é a ciência.

Vê-se que não são poucos os críticos que trabalham com perspectiva da ciência para explicar o universo pynchoniano, e isso ocorre por dois motivos: 1) Por motivos biográficos, já que sabemos que Pynchon estudou Física em *Cornwell University* e, sendo ele conhecedor de conceitos físicos, 2) em suas narrativas o escritor constantemente cita esses conceitos; tendo já publicado, inclusive, um conto com o título de "*Entropy*", remetendo o leitor inevitavelmente ao termo da física termodinâmica que trabalha com a hipótese da perda de energia dos sistemas. Segundo essa perspectiva crítica,

Pynchon lança mão de modelos científicos, especialmente os teóricos, para construir o comportamento dos personagens e alguns espaços, fazendo assim com que espaço, metáforas e personagens nasçam de uma mesma fonte. Desta forma, existe na trama uma homogeneidade quase-hermética e uma das poucas formas de penetrar neste mundo é pela adoção de uma perspectiva científica. (BRANDÃO, 2001, p. 9).

Os modelos científicos que o pesquisador refere-se são formulações teóricas que servem como pressupostos para uma compreensão de fenômenos da natureza. A física, a química, a matemática, em suas proposições teóricas, sugerem formas de

compreender o mundo através de formulações gerais que pretendem organizar ou sistematizar as relações físicas e químicas que ocorrem na natureza. Na obra de Pynchon, tais conhecimentos são tomados como parâmetros para construção do seu universo ficcional.

Em suas narrativas, os elementos paratextuais²¹ e narrativos condicionam o leitor a um conhecimento científico, que é apontado pela crítica como chave para uma compreensão de suas narrativas. O exemplo mais claro é o conto “*Entropy*”, que já mencionamos aqui, e traz em seu título a indicação de uma possibilidade de leitura da obra.

Ao pesquisar no dicionário o termo entropia, achamos a seguinte definição: “Física (termodinâmica), função que define o estado de desordem de um sistema”²². A partir dessa informação e fazendo essa leitura o pesquisador Saulo Brandão argumenta:

Como posso pensar em abordar esse texto sem ter a curiosidade de olhar no dicionário o significado do termo? No momento em que descubro que entropia é um axioma da termodinâmica e, rasteiramente, o que ele dita, comprometo qualquer ideia prévia que tivesse sobre o conto. Tenho que trilhar o caminho que o texto pede, e ele chama para ser lido como uma ficção que está emaranhada em um conceito físico. Essa experiência não se restringe ao conto. Os romances seguem o mesmo caminho, a entropia é discutida, explicitamente, em *V.*, *The Crying of Lot 49* e *Gravity’s Rainbow*. (BRANDÃO, 2001, p. 5).

O trabalho de doutorado do pesquisador acima citado, **Aprendendo a ler o mundo com Thomas Pynchon** (2001), disserta acerca de como os romances de Pynchon, mais especificamente *Vineland* (1990), podem ser lidos como metáfora de formulações da física, assim, construindo uma tese que “parte da ideia nuclear de que os personagens da prosa de Pynchon comportam-se como entidades que povoam modelos científicos” (*ibidem*, p. 2). Tal leitura é recorrente principalmente nas primeiras narrativas de Thomas Pynchon, em **V.** e em **O leilão do Lote 49**. Conceitos e explicações a respeito de formulações científicas aparecem de forma quase didática, como se estimulasse o leitor a procurar entender tais conhecimentos.

²¹ Para compreender a importância desses elementos paratextuais para Thomas Pynchon, ver: ANDERSEN, Tore Rye. Distorted transmissions: Towards a material Reading of Thomas Pynchon’s *The Crying of Lote*. Rev. **Orbis Litterarum**, vol. 68, nº 2, p. 110-142, abril 2013.

²² FERREIRA, A. B. H. **Aurélio século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Na narrativa aqui estudada existem personagens que surgem no enredo apenas para explicar sobre a entropia e seu funcionamento para a teoria da comunicação, como fica evidente nesse trecho:

Surpreendentemente, ele começou a falar de algo chamado entropia. A palavra o incomodava tanto quanto 'Tristero' incomodava Édipa. Mas a explicação era técnica demais para ela. Conseguiu entender que havia dois tipos de entropia. Uma se relacionava com os motores movidos a calor, a outra com a comunicação. Nos anos 30, as equações referentes às duas pareciam muito semelhantes. Era pura coincidência. Não havia qualquer relação entre os dois campos, exceto num ponto: o Demônio de Maxwell. Enquanto o Demônio separava as moléculas quentes das frias, dizia-se que o sistema estava perdendo entropia. Mas, de algum modo, essa perda era compensada pela informação que o Demônio obtinha sobre a posição de cada molécula. "A comunicação é o elemento-chave", disse Nefastis animadamente. (PYNCHON, 1993, p. 95).

Pynchon não acrescentaria essas informações à toa, e se o mistério de Tristero realmente for lido como um caminho entrópico, no qual o caos e a desordem fazem parte do processo de perda de informação do sistema, Édipa acaba o romance sem saber mais distinguir aquilo que é real do que é fantasia. Os sinais, que antes pareciam mensagens secretas, agora eram tão evidentes que tamanha evidência a fazia duvidar da existência de tal mistério.

Em **O leilão do lote 49**, o termo entropia está ligado especialmente ao fenômeno na teoria da comunicação, como é explorado em "*A metaphor of God Knew how many part's: The engine that drivers The Crying of lot 49*" (1991)²³, de Katharine Hayles, em que a pesquisadora propõe uma leitura a partir da metáfora científica pelo viés da comunicação, afirmando que a narrativa avança sobre os limites da linguagem para propor um mundo no qual a realidade se encontra para além desse modelo maniqueísta que vigora atualmente.

A metáfora para a pós-modernidade e suas tendências estéticas, tais como o apagamento entre a realidade e a fantasia, ou o uso da paranoia como ferramenta para a construção do espaço ficcional e os conceitos da física inseridos na narrativa de **O leilão do lote 49**, são algumas das principais tendências exploradas no romance, porém, quase todos iniciam seus textos críticos ressaltando duas características específicas do romance: sua estrutura ambígua e suas leituras possíveis. Co-

²³ HAYLES, N. Katherine. A metaphor of God Knew how many part's: The engine that drivers *The Crying of lote 49*. In: *New Enssays on The Crying of Lot 49*. O'Donnell Patrick (ed.). Cambridge University Press, 1991.

mo se Pynchon, em seu romance, apenas sugerisse caminhos e cada um desses caminhos resultasse em uma interpretação.

Outro elemento que é bastante explorado no romance é a referência que Pynchon faz ao quadro “*Bordando el manto terrestre*” (1961), de Remedios Varo. Esse quadro aparece logo no início do livro, no primeiro capítulo, e é assim descrito pelo narrador:

apareciam algumas frágeis raparigas, com rostos em forma de coração, olhos grandes e cabelos dourados, prisioneiras no último andar de uma torre redonda, bordando uma espécie de tapeçaria que, tombando das seixas no vazio, tentava em vão preenchê-lo: pois todos os outros prédios e criaturas, todas as ondas, navios e florestas da Terra estavam contidos nessa tapeçaria, e a tapeçaria era o mundo. (PYNCHON, 1993, p. 17-18).

Pynchon omite nessa descrição a existência de uma figura central nesse quadro, uma espécie de fiscal que vigia as tecelãs, que em uma das mãos regula os fios e na outra está segurando um livro. Para Kristin L. Matthews (2012) a citação do quadro no romance de Pynchon é uma metáfora para o ensino regimental das academias americanas na segunda metade do século XX e para a crítica literária nos Estados Unidos da década de 1960, que aparece nesse contexto como reguladora das leituras possíveis de uma obra. Em seu artigo “*Reading America, Reading in Thomas Pynchon’s The Crying of Lot 49*”²⁴, a pesquisadora diz:

Oedipa never learns for certain what Trystero means or even if it exists; what she does learn is that there is more than one mode of interpretation and that the act of interpretation bears significant political consequences.²⁵ (MATTHEWS, 2012, p. 89).

O mistério de Tristero, que a heroína do romance busca desvendar, nunca é concluído. Édipa não pode afirmar sequer se tal organização é real, mas o que podemos concluir a partir das diversas leituras do mistério na narrativa é que todas são possíveis e cada uma delas conduz a um caminho interpretativo. Nesse sentido, o próprio romance de Thomas Pynchon já é um mistério de Tristero, visto que, em **O leilão do lote 49**,

The sheer number of seemingly contradictory readings suggests that there is not, and is not likely to be, one dominant interpretation. It is improbable though, that Pynchon only intended to mislead the reader, when we may

²⁴ MATTHEWS, Kristin L. Reading America, Reading in Thomas Pynchon’s The Crying of Lot 49. **Arizona Quarterly**: A journal of American Literatura, culture and theory. University of Arizona, vol. 68, nº 2, 2012, p. 89-117.

²⁵“Oedipa nunca sabe ao certo o que Trystero significa ou até mesmo se ele existe; o que ela sabe é que há mais do que um modo de interpretação e que todo ato de interpretação carrega importantes consequências políticas”. (Tradução livre nossa).

consider that the multiplicity of associations the names imply arguably enriches the reading of this novella, rather than simply distracting from its plot. Such a conclusion indicates that the very flexibility of definition and understanding in the text is in itself important, rendering every reading relevant.²⁶ (MILLER, 2012, p. 1).

Emma Miller, ao escrever o artigo “*The Naming of Oedipa Maas: Feminizing the Divine Pursuit of Knowledge in Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*” (2012), estava preocupada com um estudo onomástico dos personagens de Pynchon e suas relações com o feminismo. Ao analisar o nome de *Oedipa Maas*²⁷, apelidada na versão em inglês de *Oed*, alguns pesquisadores acreditam que o apelido da personagem é, na verdade, uma referência à sigla OED, de Oxford English Dictionary, afirmando assim que a personagem tem sentido indeterminado ou ilimitado, como seria um dicionário.

Não são apenas os nomes que sugerem a existência de outras possibilidades de leituras, mas todo o romance parece propor uma nova perspectiva de leitura, como conclui Matthews em seu artigo:

Ultimately, *The Crying of Lot 49* presents us with multiple modes of interpretation that leave us with the impression that there is “something larger” out there that is in communication with whatever is happening “here.” Pynchon’s novel rejects reading discourses that place the individual within a false order or system. Through Oedipa, Pynchon demonstrates how a closed model of reading based on a naïve empiricism and a belief in the transparency of language fails, and proposes that ambiguity can be productive as a model of Reading.²⁸ (MATTHEWS, 2012, p. 164).

Pynchon, em **O leilão do lote 49**, segundo a autora, nos ensina a ler o mundo de outra forma, abandonando projetos fechados e autoritários de interpretação e assumindo um novo modelo de arte, no qual a indeterminação e a abertura a múltiplas possibilidades se enriquecem mutuamente, fazendo assim da ambiguidade um produtivo modelo de leitura não apenas da obra de arte, mas do mundo.

²⁶ “o grande número de leituras aparentemente contraditórias sugere que não há, e que possivelmente não haja uma interpretação dominante. Porém, é improvável que Pynchon apenas teve a intenção de enganar o leitor, quando podemos considerar que a multiplicidade de associações que os nomes sugerem, talvez enriqueça a leitura desta novela, ao invés de simplesmente desviar a atenção da trama. Tal conclusão indica que a própria flexibilidade de definição e compreensão dentro do texto é em si mesmo importante, tornando cada leitura relevante”. (Tradução livre nossa).

²⁷ Nome da personagem Édipa no idioma inglês.

²⁸ “Finalmente, *O leilão do lote 49* nos apresenta vários modos de interpretação que nos deixam com a impressão de que há “algo maior” por aí, e que está conectado com o que está acontecendo “aqui”. O romance de Pynchon rejeita discursos de interpretação que colocam o indivíduo dentro de uma ordem ou sistema falsos. Através de Oedipa, Pynchon demonstra como é falho um modelo ou sistema fechado de interpretação baseado em um empirismo ingênuo e uma crença na transparência da linguagem, e propõe que a ambiguidade pode ser produtiva como um modelo de interpretação”. (Tradução livre nossa).

A evidência dessa característica tem apagado sua possibilidade para um estudo mais aprofundado de como os elementos narrativos funcionam na obra para que haja essa explosão de possibilidades semânticas, na qual o caos, que, segundo seu significado grego provém de “ser amplo”, funciona como forma para conter, ou deixar ser amplo, o universo de **O leilão do lote 49**.

Mesmo em uma fortuna crítica selecionada segundo as mais produtivas leituras da narrativa, pode-se encontrar um mesmo ponto em comum: a existência de lacunas e pistas em **O leilão do lote 49** que possibilitam cada uma dessas leituras, mesmo sendo elas tão divergentes. Concordamos com Emma Miller (2012) ao afirmar que é improvável que Pynchon apenas queira enganar o leitor com a possibilidade de múltiplas de leituras de seu romance. Apostamos, nesta dissertação, que a ambiguidade e a indeterminação estão no projeto inicial de Pynchon ao escrever **O leilão do lote 49**. Não que o autor controle todas as leituras possíveis, mas Pynchon elabora sua narrativa para que seu romance ganhe nova projeção a cada perspectiva a que é submetido.

Pelas razões e elementos expostos, para entender esses mecanismos, encontramos na proposta do modelo teórico de obra aberta, de Umberto Eco, o aporte teórico que contextualiza essa tendência da arte contemporânea e nos permite uma análise textual da obra a fim de expor como os seus elementos narrativos e sua forma propiciam essa abertura interpretativa.

1.2 O ROMANCE

Em **O leilão do Lote 49**, Pynchon narra a história de Édipa Maas, uma mulher comum da classe média americana. Nos dois primeiros capítulos da obra, nada de extraordinário nos é apresentado sobre a personagem: casada, infeliz, que vai às festas de *tupperware* e frequenta grupos de autoajuda. Seu psiquiatra, Dr. Hilarius, afirma que ela já não precisa de seus serviços, mas Édipa continua com as consultas porque, apesar de não confiar no médico, quem diria a ela quando estaria sã?

A narrativa refere-se ao casamento de Édipa com certa frivolidade, quando não, no máximo, narra brigas do casal por causa da “supersensibilidade” de Wendell ‘Mucho’ Maas, esposo de Édipa. Essa sensibilidade do personagem o impede de

exercer trabalhos aparentemente simples, como vender carros ou ser *disc-jóquei* em uma estação de rádio.

Mucho saiu do seu antigo emprego, uma revendedora de carros, pois não aguentava ver como “cada proprietário, cada sombra, se apresentava simplesmente para trocar uma versão amassada e estropiada de si mesmo pela projeção automotriz, igualmente sem futuro, da vida de outrem” (PYNCHON, 1993, p. 12). Para o personagem isso era horrível e o deixava mal por dias ver aquele “interminável incesto” (*ibidem*, p. 12).

Édipa não entendia como Mucho podia ficar tão abalado com isso, chegando a pensar que seria melhor ele ser um ex-combatente de guerra, os quais tinham traumas, mas que cessavam com o tempo, o que não acontecia aos traumas de Mucho.

Surpreendida por uma carta do escritório de advocacia *Warpe, Wistfull, Kubitscheck e McMingus*, Édipa recebe a notícia de que fora nomeada inventariante do testamento de seu ex-namorado, Pierce Inverarity, o qual, por causa da fortuna que deixara, faria da nomeação não apenas um cargo honorífico, mas exigiria dela conhecer de perto todos os empreendimentos do rico especulador imobiliário do norte da Califórnia.

Édipa não entende o motivo da nomeação e tenta lembrar-se de alguma ocasião em que tal proposta havia sido mencionada entre os dois, mas de nada adiantou. Não houve nenhuma conversa sobre isso. Recordou-se apenas de seu último contato com Pierce, em que, aborrecido por ter ouvido a voz de Mucho do outro lado da linha pedindo para Édipa desligar o telefone, disse que era hora de Mucho ser visitado pelo Sombra. Édipa não entendeu a brincadeira, porém, um ano depois essa sombra aparece, Pierce volta a fazer parte da vida de Édipa, mesmo que apenas para ocupá-la com o inventário de seus bens.

Édipa pensou em não aceitar o cargo, pois, para isso, teria que ir até à Califórnia para conhecer os bens de Pierce, leiloar o que deveria de ser leiloado para o pagamento de dívidas e distribuir os bens entre os herdeiros. Porém, Édipa mal sabia por onde começar.

Em um determinado momento, Édipa lembra-se de uma viagem à Cidade do México que fez com Pierce, e lá por acaso entraram em uma exposição de quadros de Remedios Varo. Recordou-se da sensação que sentiu quando viu o quadro “*Bordando el Manto Terrestre*” da artista, havia tecelãs presas dentro de uma torre pro-

duzindo um manto que não apenas cobria o mundo, mas era o mundo. Assim, contemplando o quadro,

Olhara para os pés e ficara então sabendo, graças a uma pintura, que o chão em que pisava havia sido tecido a alguns milhares de quilômetros de distância em sua própria torre, só por acidente era conhecido pelo nome de México e, sendo assim, Pierce não a salvara de nada, não tinha havido nenhuma fuga. E do que ela tanto queria escapar? Esse tipo de donzela cativa, tendo tempo de sobra para pensar, logo entende que a torre onde vive, sua altura e desenho arquitetônico são tão incidentais quanto seu próprio ego: o que de fato a mantém onde está é um sortilégio, anônimo e maligno, dirigido contra ela de fora e sem nenhuma razão. Não dispondo de qualquer instrumento, exceto o mais profundo medo e a esperteza feminina, para examinar essa magia informe, para compreender seu funcionamento, medir-lhe o campo magnético, contar suas linhas de força, ela pode recorrer à superstição, ou dedicar-se a um passatempo útil como o bordado, ou enlouquecer, ou casar com um disc-jôquei. Se a torre está em toda a parte e o cavaleiro salvador não é imune ao sortilégio, que mais resta a fazer? (PYNCHON, 1993, p. 18).

Percebeu naquele momento que ela também fazia parte desse tecido, e fosse para onde quer que fosse ela estaria sempre presa ao manto que cobre toda a Terra; esse manto pertence a ela e é somente ela que pode criar as formas que esse manto pode assumir. E assim, com essa visão, Édipa definitivamente decide partir para Califórnia, deixando Mucho na pequena *Kinneret*, fugindo da sensação de alheamento que estava sentindo e decidindo reencontrar algo de intenso em sua vida.

Para Édipa, essa viagem significa mais do que as obrigações de um testamento, isso fica evidenciado na narrativa quando percebemos que todo o desenrolar da trama acontece a partir dessa viagem. Ao leitor, fica a sugestão de que os sinais que acompanham as mudanças da personagem são sentidos desde o início de sua ida à Califórnia, quando, ainda no caminho, Édipa vê

O turbilhão ordenado de casas e ruas, vistas do alto, surgiu diante dela com a mesma inesperada e espantosa clareza do cartão onde estava gravado o circuito. Embora entendesse ainda menos de rádios do que de californianos do sul, ambas configurações transmitiam a impressão hieroglífica de um significado oculto, de uma intensão de comunicar. (*ibidem*, p. 20).

Essa impressão parece se confirmar nos próximos capítulos do livro, no qual tudo parece ter um significado além do aparente. Ou são sinais de um novo espaço de comunicação que Édipa não conhecia, ou toda essa impressão partia mais de uma necessidade de Édipa por algo além do que ela vivia.

Assim que Édipa chega a San Narciso, ela encontra com Metzger, o advogado nomeado por Pierce para ajudá-la com o inventário. Essa relação profissional, logo na primeira noite em que se conhecem, torna-se uma relação amorosa, ou simplesmente carnal, já que, como acontece com Mucho, a narrativa não descreve sentimentos, apenas uma relação entre um homem e uma mulher que se sentem atraídos um pelo outro.

Metzger tornou-se advogado depois de abandonar a carreira artística. Quando criança, ele ganhou notoriedade no papel de *Baby Igor*, personagem com o qual protagonizou alguns filmes de ação, os quais lhe traziam traumas mesmo na vida adulta. Metzger não conseguia assistir um de seus filmes sem ter plena convicção de que aquilo era real, chegando mesmo a responder a cada cena que passa na televisão.

Édipa, por outro lado, não acreditava como Metzger poderia ser tão bonito e chega a se perguntar se aquela situação não era nenhuma espécie de pegadinha. Ao examinar o quarto e não encontrar nenhuma câmera escondida, Édipa e Metzger naquela mesma noite dormem juntos.

Posteriormente, ao relembrar esse momento, Édipa chega à conclusão que aquele havia sido o ponto crucial de sua saída da Torre *a lá Rapunzel* e o início para seu envolvimento com o mistério de Tristero.

Nos dias seguintes Mucho e Édipa trocavam correspondências, até que Édipa foi deixando de respondê-las e depois já nem lia as cartas de seu ex-marido. Agora, sem seu vínculo com Mucho, Édipa percebe que está se afastando cada vez mais da vida que deixou em Kinneret.

Em bar chamado O Escopo, perto do hotel em que Édipa estava hospedada, ela tem seu primeiro contato com o mistério de Tristero. Lá, ela e Metzger conhecem Mike Fallopian, um funcionário da *Yoyodyne*, comunista e conhecedor de sociedades secretas. Mike inicia uma conversa com o casal sobre a Sociedade Peter Pinguí e o envolvimento dessa sociedade nos rumos da construção dos Estados Unidos até que algo estranho interrompe a atenção de Édipa e Metzger, um homem, aparentemente um carteiro, chega ao bar e começa a distribuir correspondências. Mike diz que eles não poderiam ter presenciado aquilo e logo explica que aquele era um sistema de correios clandestino de dentro da *Yoyodyne*, porém os seguranças não poderiam desconfiar de nada, já que aquela troca de cartas era proibida. O que

Mike não mencionou é que aquele sistema clandestino funcionava não apenas na Yoyodyne, mas em todos os Estados Unidos.

Após ver aquela cena, Édipa foi ao banheiro do bar e encontrou no espelho uma mensagem que diz: “*Interessada em distrações sofisticadas? Você, seu maridinho, suas amigas. Quanto mais, melhor. Contatar Kirby, exclusivamente através da M.O.I.T.A., Caixa Postal 7391, Los Angeles.*” (PYNCHON, 1993, p. 46, grifo do autor). O que era aquela mensagem? E o que era a M.O.I.T.A.?

No dia seguinte, Édipa e Metzger decidem ir à Laguna Fangoso, último grande empreendimento de Pierce em San Narciso. Além deles, também foi a banda juvenil *Os Paranoicos*, que Édipa conheceu no hotel em que está hospedada. Banda de adolescentes norte-americanos que cantam e falam em inglês britânico por decisão de seu produtor.

Chegando à Laguna, Metzger encontra um amigo, Manny Di Presso, que havia sido advogado e agora estava no ramo artístico. Após escaparem de alguns homens que queriam matar Di Presso, por conta de uma dívida, Édipa, Metzger, Di Presso e *Os Paranoicos* acabam presos em uma pequena ilha artificial no meio do condomínio. Ali, presos, o grupo conversa a respeito da fortuna de Pierce, e Édipa descobre que seu ex-amante, agora morto, esteve envolvido com tráfico de ossos humanos, mais especificamente de ossos de soldados americanos mortos em uma batalha na II Grande Guerra, fazendo dos ossos desses soldados filtros para cigarros. Essa informação faz com que uma das moças que andava com os rapazes da banda lembrasse, afirma ela, de uma peça inglesa que ela havia visto na semana anterior, chamada *A tragédia do mensageiro*.

Édipa, mesmo com relutância de Metzger, obrigou-o a ir assistir a tal peça. Nessa altura da narrativa, a personagem já começou a fazer suas conexões, e todas envolviam Pierce e sua fortuna de alguma forma. Na peça, a sensação de que algo estranho está acontecendo apenas se acentua, pois, ao final da apresentação, no último verso, o ator referiu-se a Tristero.

Se existia algo escondido em San Narciso, ou nos bens de Pierce, Édipa sabia que aquele nome era a chave para que ela entendesse o mistério. Então, ao final da peça, Édipa decidiu ir ao encontro do diretor para saber informações a respeito desse nome. Driblette, o diretor, explicou para Édipa a história daquela peça e em certo momento da conversa fala das alterações que fez. Édipa o questionou sobre

as alterações, como a aparição de três assassinos em cena ou o nome Tristero. Driblette, já irritado, afirma:

“Vocês são iguais aos puritanos com a Bíblia. Obcecados com palavras e mais palavras. Sabe onde é que aquela peça existe? Não é nesse armário nem no livro que você está procurando”, continuou, enquanto uma mão emergia do manto de vapor e apontava para sua cabeça, “é aqui. Essa é que é minha função. Dar substância ao espírito. As palavras, quem se importa com elas? São ruídos que precisam ser decorados para sustentar a ação, para vencer as barreiras ósseas que cercam a memória dos atores, não é mesmo? Mas a realidade está dentro *desta* cabeça. Da minha cabeça. Eu sou o projetor no planetário, todo aquele pequeno e fechado universo que é visível no palco está saindo da minha boca, dos meus olhos, às vezes também de outros orifícios.” (PYNCHON, 1993, p. 70).

Édipa não poderia conformar-se com aquela resposta, ela precisava saber o que havia por trás daquele nome. Driblette insistiu que ela não conseguiria saber o porquê, mesmo se pesquisasse, mesmo que fizesse muitas teses a respeito dos personagens da peça, da reação dos personagens ao se deparar com o nome de Tristero. Mesmo assim, ela nunca conseguiria entender o porquê daquele nome ali, ou o significado disso para o autor. Édipa, contudo, apenas disse que voltaria a procurá-lo e saiu do teatro.

Investigando os bens de Pierce, tentando se concentrar naquilo que ela deveria fazer, que, segundo Metzger, era cuidar do espólio do inventário, Édipa foi a uma reunião dos sócios da *Yoyodyne*. Porém, antes da reunião, os sócios foram chamados para fazer uma visita na empresa, Édipa os seguiu nessa visita, mas somente até determinado momento, até se perceber perdida naquele labirinto entre corredores e máquinas. Tentando saber onde estava, Édipa chegou perto de um dos funcionários da empresa para saber onde encontrar a saída.

O homem que Édipa encontrou era Stanley Koteks, usava óculos bifocais de aro de metal, sandálias e meias escocesas, parecendo à primeira vista moço demais para trabalhar na empresa. Édipa, ao se aproximar do rapaz, percebeu que ele não está trabalhando, apenas rabiscando um desenho em sua mesa. Por coincidência, ou não, o rapaz fazia o mesmo desenho da trompa que Édipa viu em sua primeira noite do bar O Escopo.

Édipa, para tentar descobrir coisas a respeito daquele símbolo, fingiu ser uma acionista de respeito na empresa e se aproxima de Stanley. Nessa aproximação, o funcionário se mostrou revoltado com as políticas de patentes da empresa, e criticou o novo modo de fazer as coisas: em equipe. Disse que isso é apenas o sintoma de

uma sociedade sem coragem de inventar e inovar. Édipa perguntou a ele se ainda existiam inventores como Thomas Edison, por exemplo, e Stanley falou-lhe de um amigo, John Nefastis, que inventou a Máquina de Nefastis. Essa máquina teria o poder de adivinhar se Édipa é ou não uma sensitiva, capacitada de descobrir o segredo.

Ouvindo tudo aquilo e observando o resto da sala em que todos estavam apenas trabalhando, Édipa pensou que “tudo na Yoyodyne era normal. Exceto ali, onde Édipa Maas, com mil pessoas para escolher, chegara sem que ninguém a coagisse à presença da loucura” (*ibidem*, p. 78). A partir dali, Édipa passa a se considerar uma iniciada, uma sensitiva, alguém que poderia descobrir os mistérios, resgatando, nesse momento a imagem criada no início do segundo capítulo em que Édipa sente que a cidade de San Narciso possui um mistério oculto, possível de ser interpretado apenas por aqueles que são iniciados. As conexões em sua mente explodem a mil. Para ela não poderia ser apenas coincidência o tráfico de ossos de Pierce, o mistério secular de Tristero, o símbolo da trompa, um sistema de correios clandestino chamado M.O.I.T.A, o conhecimento de Stanley Koteks sobre o mistério, Manny Di Presso, Mike Fallopian e Driblette, todos esses personagens que Édipa se relacionava pareciam saber parte de um quebra-cabeças que ela tinha que montar.

Em uma tarde, no meio da semana, Édipa vai até a Universidade de San Francisco encontrar o professor Emory Bortz. Ela acredita que ele poderia ter outra peça de seu quebra-cabeça. Ao entrar na universidade, Édipa percebe o quanto aquele ambiente mudou, e nesse momento o narrador onisciente faz uma descrição do ambiente, descrevendo jovens de pernas nuas, usando jeans e óculos com armação de tartaruga, enquanto Édipa apenas se percebe deslocada daquele lugar,

Porque ela tinha se formado numa época de cinzenta placidez e introspecção, não apenas entre os estudantes, mas em quase toda a estrutura visível à volta deles como reflexo, em nível nacional, de certas patologias nos altos escalões que só a morte tinha sido capaz de curar; e esta Berkeley não se parecia em nada com a sonolenta Siwash que frequentara, lembrando muito mais aquelas universidades da Ásia e da América Latina que se conhece através de leituras, aqueles centros autônomos de cultura onde as mais sagradas crenças podem ser questionadas, onde a mais cataclísmica contestação encontra respaldo, onde se pode até optar por caminhos suicidas aquele tipo de coisas que derruba governos. (*ibidem*, p. 94).

Aquela visão fazia Édipa se sentir em outro mundo. Com a formação que teve, ela percebe que seria incapaz de participar de manifestações comunistas ou marchas de demonstrações políticas pois o que a universidade a ensinou foi ser

uma verdadeira perita em caçar palavras em textos de peça de teatro do período jacobino.

Aproveitando que está em San Francisco, Édipa vai até casa de John Nefastis. Ao encontrar o endereço, foi recebida por um rapaz mais ou menos da mesma idade de Stanley. Ela se apresentou e disse que queria saber se era uma sensitiva, ou se poderia ser iniciada no mistério de Tristero e a conspiração M.O.I.T.A. John apresenta para Édipa uma caixa com a foto de Clerk Maxwell, e explica a teoria do Demônio de Maxwell. Édipa, mesmo temerosa, faz o teste, que consiste em encarar uma foto de Maxwell que está colada na caixa até que um dos pistões acima da foto se mova. John explica para Édipa que somente um sensitivo teria capacidade de transmitir informações ao Demônio, e essa troca de informações gera calor, fazendo com que os pistões se movam. Porém, após muita concentração de Édipa durante dois episódios do desenho Zé Colmeia que está passando na televisão que John está assistindo, a máquina não se move. Isso deixa Édipa um pouco abalada a ponto de fazê-la desistir da ideia de ser sensitiva. Então temos um dos diálogos mais intrigantes da narrativa, quando Édipa diz:

"Sinto muito", ela falou na direção dele, surpreendentemente prestes a chorar de frustração, a voz embargada. "Não adianta." Nefastis aproximou-se e passou o braço pelos ombros dela.
 "Está bem", ele disse. "Por favor, não chore. Vem para o sofá. O noticiário já vai começar. Podemos fazer lá mesmo." "Fazer?", perguntou Édipa. "Fazer o quê?" "Ter relações sexuais", respondeu Nefastis. "Talvez esta noite mostrem alguma coisa sobre a China. Gosto de fazer isso enquanto eles falam sobre o Vietnã, mas a China ainda é melhor. A gente fica pensando em todos aqueles chineses, aos montes. Aquela profusão de vida. É mais excitante, não acha?!" (PYNCHON, 1993, p. 97-98).

Édipa saiu do apartamento de John Nefastis correndo. Confusa, andou pelas ruas de San Francisco tentando encaixar os pontos, ligar todas aquelas informações que havia recebido sobre entropia e o Demônio de Maxwell, e que, de alguma forma, estavam ligadas ao mistério de Tristero. Chegando à conclusão de que "de duas, uma: ou o Tristero existia realmente ou Édipa estava elaborando uma fantasia por causa de sua preocupação e o envolvimento com o espólio de *Inverarity*" (*ibidem*, p. 93).

Essa foi a primeira vez que a personagem colocou a narrativa em suspenso, refletindo a respeito do que estava acontecendo, porém, a partir desse ponto, existe uma sequência de coincidências que fazem com que Édipa se aproxime cada vez mais de Tristero, mesmo sem saber exatamente onde encontrá-lo. Situações, pistas

e referências surgiam a todo instante. Édipa percebeu pessoas se referindo à M.O.I.T.A, prováveis usuários desse sistema de correspondência clandestino e, também, por toda a cidade de San Francisco, Édipa encontrava pichado em muros ou caixas dos correios oficiais o símbolo da trompa silenciada, o símbolo de Tristero.

Tentando esquecer, mesmo querendo apenas caminhar à toa por aquela cidade, as referências surgiam, até que, em meio à sua caminhada noturna Édipa encontrou um grupo de turistas que, sem querer, fizeram-na ir até um bar *gay*. Nesse bar, Édipa viu um homem que usava um broche com o símbolo da trompa silenciada. E mesmo sem querer acreditar, ela foi até o homem e disse que era uma agente do *Thurn und Taxis*, nome também mencionado por Driblette na peça, e que Édipa acreditava que também estava envolvido no mistério.

O rapaz não entendeu o que Édipa quis dizer com agente da *Thurn und Taxis*, e explicou, após insistente curiosidade de Édipa, que o símbolo em seu broche pertencia a uma sociedade chamada “IA”, que seria os *Inamorati* Anônimos. Como o rapaz explicou a Édipa, essa era uma sociedade de pessoas apaixonadas, como os Alcoólatras Anônimos, que precisam de ajuda para se livrar de seu vício, o “IA” também tinha a mesma função, fazer as pessoas se livrarem de suas paixões. Explicou também que a trompa como símbolo não tinha nada a ver com o que Édipa estava pensando; aquele emblema havia sido uma revelação dada ao criador do “IA”, que, após ser demitido do seu emprego na Yoyodyne, substituído por uma IBM, e ter sido rejeitado por sua esposa, o homem queria encontrar motivos para viver e colocou uma nota no jornal pedindo que lhe mandassem, por correios, motivos para que não cometesse suicídio. Nenhuma correspondência foi satisfatória. O homem então colocou as cartas que havia recebido no bolso de seu paletó, passou ainda semanas tentando encontrar um jeito digno de morrer, de cometer suicídio, até que viu em uma página da *Times* a fotografia de um homem que se ateara fogo em protesto contra a Guerra do Vietnam, e pensou que esse sim seria um jeito digno de se matar.

Então o ex-funcionário da Yoyodyne, trocado por uma IBM 7094, foi até o saguão de sua casa, pegou um galão de gasolina, depois subiu até a cozinha e lá jogara o combustível no seu paletó e por todo corpo, estava prestes a imitar aquele budista vietnamita em sua ação contra a guerra. Porém, ele de repente ouviu passos em sua casa, era a ex-mulher com seu ex-patrão, que haviam entrado na casa para ter relações íntimas no tapete da sala de estar. Ficou escondido, ouvindo toda a ce-

na, até que foi percebido pelos amantes. O casal vestiu-se apressadamente e foram até a cozinha, descobrindo aquele homem totalmente molhado de gasolina prestes a cometer suicídio. O seu ex-patrão reafirmou o motivo de sua substituição, já que a IBM levaria apenas doze milésimos de segundos para descobrir que se matar seria a melhor solução, enquanto ele havia levado três semanas. O homem começou a rir descontroladamente, enquanto o casal terminava de vestir as roupas e sair da casa. Após o ocorrido, o homem decidiu não mais cometer suicídio, tirou seu paletó e o colocou para secar, enquanto foi ao banheiro tomar banho. Ao pegar o paletó novamente, percebeu que as cartas que estavam no bolso haviam perdido a coloração, inclusive os selos. Nesse momento o homem percebeu que por trás da tinta havia um desenho, e esse desenho era uma trompa. Desde então decidiu fundar o “IA”, entendendo que aquilo era um sinal, e a trompa deveria ser o símbolo do grupo.

Ao final da história sobre o fundador do “IA”, Édipa já estava bêbada e tentando entender a relação dos suicidas, do símbolo da trompa postal e o mistério de Tristero. O Homem com o broche, membro do “IA”, encorajou Édipa a se comunicar com o *Inamorati* Anônimo (IA) pelo M.O.I.T.A., porém, Édipa afirmou que não sabia como usar esse sistema, até que o homem, antes de sair e sumir no meio do bar, onde eles estavam, diz: “Pensa bem”, ele disse, também bêbado. “Toda uma rede subterrânea de suicidas fracassados. Que se mantêm em contato através desse sistema secreto de entrega. O que é que eles têm para se dizer?” (*ibidem*, p. 105).

Édipa não sabia a resposta. Estava completamente perdida naquele labirinto de informações que mais confundiam do que esclareciam o que estava acontecendo. Dessa forma, Édipa saiu do bar e decidiu andar pelas ruas de San Francisco, encontrando a todo o momento indícios da trompa postal e do sistema M.O.I.T.A., em todos os lugares. Mesmo no ônibus, as ruas ainda pareciam repletas de informações a respeito de Tristero, e até mesmo em seus sonhos quando adormeceu no trajeto do transporte público, Édipa sonhava com os sinais. Ficando assim “difícil separar a realidade do sonho naquela noite.” (*ibidem*, p. 106).

Édipa, em seus sonhos, vagou pelas ruas sentindo que nada do que ali existia poderia lhe atingir, porque o mistério de Tristero já consumia todos os seus sentidos e sentimentos, medos e apreensões, enquanto os “sinais”²⁹ lhe seguiam por todo

²⁹ Na página 107 é a primeira vez que o termo “sinais” aparece entre aspas na narrativa, significando, para nós, uma mudança na certeza do significado da palavra, que agora aparece com seu sentido suspenso ou duvidoso.

seu trajeto. Édipa já não sabia mais se fazia esse trajeto acordada ou se estava sonhando, até que, chegando à Golden Gate,

[...] encontrou uma roda de crianças vestindo pijamas que lhe disseram estar sonhando aquele encontro. Mas que o sonho de fato não era diferente da realidade, porque de manhã, ao acordarem, se sentiam cansadas como se houvessem passado em claro a maior parte da noite. Quando suas mães acreditavam que elas estavam brincando, na verdade dormiam, encolhidas nos cantos dos armários das casas dos vizinhos, em plataformas construídas entre os galhos das árvores, em recôncavos secretos abertos nas cercas vivas, para se recuperar do sono perdido. A noite não lhes inspirava o menor temor, pois no meio da roda havia uma fogueira imaginária e a elas bastava um senso inviolável de comunhão. Conheciam a trompa postal, mas nada sabiam sobre a brincadeira que Édipa vira desenhada com giz na calçada. Usavam uma única imagem da trompa, explicou uma menina, e pulavam num pé só, como no jogo de amarelinha, da espiral para a boca e dali para a surdina, enquanto as companheiras cantavam:

Tristo, Tristo, um, dois, três,

É o turno do táxi que eu sou freguês. (ibidem, p. 107, grifo do autor).

A resposta de Édipa àquelas crianças foi a de não acreditar nelas. É essa a solução que o narrador nos apresenta para a situação. Em seguida, Édipa continuou vagando por uma San Francisco desconhecida aos turistas, pensando que todos aqueles caminhos não passam de artérias abertas no corpo da cidade. Os becos, os marginais, nada daquilo fazia parte do corpo sadio, mas é um sintoma visto por meio das veias abertas da cidade de San Francisco.

O próximo encontro de Édipa deu-se em um restaurante mexicano que ela decidiu entrar. Lá, ela encontra Jesús Arrabal, anarquista que ela havia conhecido no México em uma de suas viagens com Pierce. Jesús acreditava que Pierce Inverarity era a personificação perfeita de tudo aquilo que ele desprezava e lutava contra. Édipa, por sua vez, era uma espécie de ligação entre aqueles dois mundos. Talvez um demônio de Maxwell que equilibrava o sistema. No meio da conversa, contudo, chegou até eles uma revista "*anarcosindicalista*" (*ibidem*, p. 119, grifo do autor), chamada *Regeneración*, de 1904. Édipa percebeu que no lugar onde deveria haver o símbolo postal havia apenas o desenho da trompa carimbado à mão. Jesús Arrabal é o primeiro a pegar a revista,

"Eles acabam chegando" disse Arrabal. "Será que ficam no correio todo esse tempo? Será que substituíram o nome de alguém que morreu pelo meu nome? Levou mesmo sessenta anos para ser entregue? Será uma reprodução? Perguntas inúteis. Sou um soldado raso. Os altos escalões têm lá seus motivos", ele concluiu. Édipa carregou consigo esse pensamento ao partir de novo rumo à noite. (*ibidem*, p. 109-110).

Novamente a narrativa é questionada dentro de si mesma, levando Édipa e o leitor a um labirinto em que a personagem parece avançar até perceber que se encontra no mesmo lugar onde começou. Édipa, contudo, não se mostrou surpresa com aquelas reflexões e nem com os sinais da trompa postal que recorrentemente apareciam em seu caminho; na verdade, ela “já a aguardava com tamanha certeza que talvez não a tivesse visto tantas vezes quanto mais tarde lembrava-se de tê-lo feito. Na verdade, duas ou três vezes teria sido o suficiente. Ou demais” (*ibidem*, p. 112).

Assim como Jesús Arrabal chega a desacreditar em Pierce Inverarity, por ele ser a personificação perfeita do sistema capitalista, Édipa percebeu que o mistério de Tristero é perfeito demais para que seja real. Todos os sinais e encontros, tudo levava Édipa ao mistério, passando a desconfiar se esses eventos não eram apenas criação da sua imaginação, já que não poderia existir uma trama tão bem elaborada que agora ela percebia de forma tão evidente em todos os lugares.

Para ter sua resposta, se ela estava apenas delirando ou não, Édipa decidiu ir a Kinneret. Talvez o seu psicólogo, Dr. Hilarius, pudesse confortá-la, dizer que ela estava apenas sofrendo de um surto psicótico. Era assim que Édipa queria estar,

Quem sabe estava presa nas frias garras de uma psicose. Verificara com seus próprios olhos a existência de um sistema MOITA; vira dois mensageiros da MOITA, uma caixa de correios da MOITA, selos da MOITA, carimbos de cancelamento da MOITA. E a imagem da trompa postal emudecida praticamente saturando toda a área em torno da baía. No entanto, queria que tudo não passasse de uma fantasia - o mero efeito de seus muitos ferimentos emocionais, de suas carências, de seus obscuros impulsos. Queria que Hilarius lhe dissesse que ela estava meio perturbada, precisando de um descanso, e que não existia nenhum Tristero. Queria saber também por que a possibilidade de que fosse real a ameaçava tanto. (PYNCHON, 1993, p. 119).

Porém, ao voltar para Kinneret, Édipa não encontrou o ambiente consolador e familiar que procurava. Ao chegar à frente do consultório do Dr. Hilarius, ela ouviu uma confusão seguida de um disparo de arma de fogo, então foi avisada que o seu psicólogo estava passando por um surto psicótico. Ele acreditava que existiam pessoas o seguindo.

Édipa entrou no consultório para tentar amenizar a situação, porém, o médico fez dela refém e começou a contar histórias de quando esteve em *Buchenwald*, campo de concentração no período do nazismo que, mesmo não sendo um campo de extermínio, tal como *Auschwitz*, estima-se que morreram mais de cinquenta mil

peessoas. Foi nesse local que Dr. Hilarius fez seu estágio após se formar em Medicina. Entre as histórias contadas, agora com a polícia e a mídia do lado de fora do consultório, o psicólogo contou a Édipa suas experiências médicas em *Buchenwald*.

Porém, no descuido do médico, Édipa pegou a arma que estava sobre sua mesa e mirou em Hilarius. Ele pediu para que ela o matasse, já que havia sido para isso que *eles* a mandaram até lá. Édipa o respondeu:

Eu vim na esperança de que você me livrasse de uma fantasia. "Cuide bem dela!", vociferou Hilarius. "E o que mais vocês têm? Agarre ela cuidadosamente por seu pequeno tentáculo, não deixe que os freudianos a expulsem com sua lábia ou que os psiquiatras a ponham para fora com venenos. Seja o que for, agarre ela firme, porque ao perdê-la uma parte de você passa para os outros. Você começa a deixar de existir. (*ibidem*, p. 125).

Para o médico, a fantasia não era uma doença, mas uma cura, ou pelo menos um modo como ele poderia viver com a culpa de tudo o que fizera, ou era isso, ou ele deixaria de existir. Assim, após essa resposta, Édipa chamou os policiais, que entraram no consultório com uma camisa-de-força e cassetetes na mão prendendo o Dr. Hilarius.

Ao sair, Édipa viu que Mucho estava do lado de fora do consultório cobrindo aquela notícia para a rádio em que ele trabalhava. Ao vê-la, Mucho apressou-se para entrevistá-la. Após uma tentativa de entrevista um pouco falha por causa dos ruídos na transmissão, Édipa acompanhou Mucho até a rádio e lá ouviu boatos de que Mucho não estaria bem psicologicamente. Ao saber dessa informação, Édipa percebeu que Mucho estava realmente diferente. Ele estava com o semblante calmo e não parecia o mesmo homem que ela havia deixado em Kinneret, frustrado e supersensível.

Depois de Mucho deixar o material da entrevista na rádio, ambos saíram para lanchar no meio da noite, antes de começar o programa de Mucho. Na lanchonete, Édipa descobriu que Wendell Mucho estava realmente mal, falando coisas sobre os sons e a comunicação, sobre como estavam conectados pelas palavras e que as palavras não são apenas algo imaterial, mas que ligam todos os seres humanos.

Até que Édipa percebeu na mão de Mucho uma pílula, era uma cápsula de LSD, e pensou que isso explicava tudo: Wendell Mucho não estava louco, apenas sob o efeito do alucinógeno! Após uma discussão por causa do uso do LSD e a recusa de Mucho em parar com o tratamento que o Dr. Hilarius havia passado para

ele, Édipa decidiu sair novamente de Kinneret, voltar para San Narciso e terminar o inventário de Pierce.

Em direção à estação, onde Édipa pegaria o ônibus para San Narciso, Mucho explicou o motivo de seus pesadelos e o que o deixou traumatizado quando trabalhava na loja de carros usados. Ele disse que

O pesadelo que eu costumava ter, sobre a loja de carros, você se lembra? Não podia nem contar tudo para você. Mas agora posso. Não me incomoda mais. Era só aquele letreiro no lado de fora, era isso o que me apavorava. No sonho, eu estava trabalhando normalmente e, de repente, sem qualquer aviso, aparecia o letreiro. Éramos membros da *National Automobile Dealers' Association* - N.A.D.A. Só aquele letreiro rangendo ao vento, contra o céu azul, e dizendo nada, nada, nada. (PYNCHON, 1993, p. 130, grifo do autor).

A angústia de Mucho estava associada ao céu com um letreiro que dizia N.A.D.A. Essa imagem remete à filosofia existencialista em que o homem é condenado a sua própria liberdade, não havendo nenhum “ser” que controla tudo, apenas nós e nossa existência. Aquela visão trazia pesadelos para Mucho e agora não mais o incomoda, pois achou na paranoia criada pelo LSD um reconfortante sentido metafísico para a vida.

Na despedida, nada mais foi dito, houve apenas um beijo e Édipa saiu. Esquecendo-se, contudo, lembrou-se depois, de perguntar sobre as cartas que ele havia mandado com aquela estranha frase no lado externo, sobre o “agente de correias”, e do carimbo com a trompa postal.

Ao voltar para San Narciso, ficou novamente no hotel Morada do Eco, onde encontrou os rapazes da banda Os Paranoicos que, ao vê-la, cantaram uma música sobre um homem mais velho que havia tirado a namorada de um dos rapazes. A canção deixou Édipa intrigada e ela logo perguntou se eles queriam lhe falar alguma coisa. Então os garotos relataram que Metzger havia fugido com a namorada de Serge, e que iriam casar-se.

Édipa, ao entrar no quarto, percebeu que sobre a TV havia um bilhete. A carta era de Metzger esclarecendo que tudo sobre o inventário estava resolvido judicialmente e pedindo para que Édipa não se preocupasse, ele havia nomeado outro advogado como co-inventariante e que a firma de advocacia entraria em contato com ela. No recado não havia nada sobre o relacionamento dos dois, foi assim que Édipa percebeu que nunca houve nada além de uma obrigação jurídica. Porém, não tinha

tempo para pensar nisso, estava disposta a procurar Driblette e descobrir mais sobre Tristero.

Ao telefonar para Driblette, Édipa foi atendida pela mãe do diretor que apenas disse que não irá se pronunciar. Então ela decidiu ir até a casa de Emory Bortz, professor universitário que ela havia conhecido com Driblette na busca pelas edições perdidas da peça *A tragédia do mensageiro*. No caminho para a casa do professor, Édipa passou pelo sebo onde havia encontrado um antigo livro que continha a peça de *A tragédia do mensageiro*, mas a loja estava destruída, resumida às cinzas após um incêndio.

Como afirmou o proprietário da loja vizinha, que se chama Winthrop Tremaine, o dono do sebo havia posto fogo na loja para conseguir o dinheiro do seguro por acidentes. Os negócios iam mal, apenas Winthrop estava lucrando já que estava fabricando suásticas e vendendo rifles. Inclusive teve que aumentar o número de crioulos, que eram empregados dele, para atender à demanda de uniformes nazistas e suásticas.

Édipa saiu da loja de Winthrop desprezando aquele homem, mas não teve coragem de reagir, sentia que aquele era apenas mais um americano. Saiu e foi em direção à casa do professor Emory Bortz. Quando chegou à casa do professor, Édipa o encontrou bêbado e cercado de alunos da pós-graduação. Édipa foi direto ao ponto e perguntou sobre *Wharfinger*, o autor da peça *A tragédia do mensageiro*, porém, deixou claro que quer saber de *Wharfinger* histórico, e não apenas o escritor de peças jacobinas. Então,

O Shakespeare histórico, grunhiu um dos estudantes através de espessa barba, abrindo outra garrafa. "O Marx histórico. O Jesus Cristo histórico."
 "Ele tem razão", disse Bortz, dando de ombros, "estão todos mortos. O que é que sobra?"
 "Palavras."
 "Escolha algumas palavras", disse Bortz. "Sobre elas podemos conversar."
 "Não há fada madrinha que proteja", Édipa recitou, "Quem cruzou os caminhos de Tristero." *A tragédia do mensageiro*. ato IV, cena 8." (*ibidem*, p. 137, grifo do autor).

Quando Bortz ouviu Édipa recitar aquele trecho, ele se surpreendeu e perguntou como ela teve acesso aos documentos do Vaticano. Édipa respondeu que não sabia nada do Vaticano e mostrou para o professor o livro em que Driblette havia baseado sua peça, era exatamente assim que estava escrito. O professor explicou então que a peça original *A tragédia do mensageiro* estava guardada no Vaticano,

pois foi considerada muito obscena, e é apenas essa versão que possuía o nome de Tristero no final, sendo reeditada e tendo muitas partes modificadas posteriormente. Para o professor, apenas Randy Driblette havia sido fiel à atmosfera que *Wharfinger* queria criar com sua peça.

Édipa perguntou, com medo da resposta, por que o professor falou de Driblette no passado, então todos pararam seus copos no ar, olhando para Édipa, até que uma aluna disse que Driblette entrou no Pacífico adentro, com a roupa de seu personagem na peça e que isso aconteceu há dois dias, por isso eles estavam ali, aquilo era um velório, ou homenagem, que eles decidiram fazer. Édipa, atônita com a notícia e percebendo tudo o que estava acontecendo, pensa:

Eles estão me despojando, ela se disse mentalmente, sentindo-se como uma cortina tremulante numa janela muito alta, que se movia em direção a eles por cima do abismo, estão eliminando, um a um, meus homens. Meu analista, perseguido por israelenses, ficou louco; meu marido, viciado em LSD, tateia no escuro como uma criança, penetrando mais e mais fundo na sucessão infinita de quartos da complexa casa de confeitos que é ele próprio, afastando-se cada vez mais, sem esperança de retorno, daquilo que parecia ser, daquilo que eu desejava que fosse o nosso amor; meu único caso extraconjugal fugiu com uma menina depravada de quinze anos; meu melhor guia para chegar ao Tristero suicidou-se. Onde é que eu estou? (*ibidem*, p. 138-139).

Édipa, mesmo sentindo-se sozinha, vendo todos os homens de sua vida desaparecerem, permaneceu na busca por desvendar o mistério. Agora que a personagem estava desconfiada de que tudo estava relacionado, ela não poderia voltar atrás. Se parasse a busca, sua vida já não faria sentido, pois havia arriscado tudo para descobrir os potenciais mistérios com os quais se depararia ao ser inventariante dos bens de Pierce, e mais do que isso, arriscou tudo ao sair de sua torre que a protegia.

O professor Bortz levou Édipa até sua biblioteca. E lá havia tudo o que o professor já pesquisou sobre o mistério de Tristero e a relação desse nome com as obras do diretor *Wharfinger*. Édipa descobriu que realmente todas as coisas estavam ligadas: o sistema de correios, o mistério de Tristero, a família de *Thurn und Taxis*, a peça de *Wharfinger* e os Estados Unidos.

A família de *Thurn und Taxis* era detentora do monopólio de mensageiros no século XVI nos Países Baixos, na Europa. Após a queda do Estado-Geral e a ascensão do governo de Guilherme de Orange, vários altos dignitários foram exilados, ficando apenas Jan Hinckart, que era aliado de Orange, no controle dos mensagei-

ros. Porém, Hernando Joaquín de Tristero y Calavera, homem que afirmava ser o real lorde de Ohain, entrou em cena e reclamou sua herança, que era a delegação dos mensageiros como grão-mestre do correios.

Em quase dez anos, de 1578 a 1585, Lorde Tristero travou uma verdadeira guerrilha contra Jan Hinckart, porém sem êxito. Jan Hinckart, com o apoio de Guilherme de Orange, venceu Tristero. Até que o monopólio voltou à família de *Thurn und Taxis* depois da destituição de Hinckart por Farnese, mas como era época de grande instabilidade, o imperador deixou de usar os correios de *Thurn und Taxis* durante um tempo e isso ocasionou a falência do sistema. Tristero,

Aparentemente era uma pessoa muito instável, capaz de aparecer de surpresa numa função pública e lançar-se num discurso. Seu tema constante era a deserdação. O monopólio postal pertencia a Ohain por direito de conquista, e Ohain pertencia a Tristero por direito de sangue. Intitulou-se a si próprio *El Desheredado* e desenhou uma indumentária negra para seus seguidores, a cor representando a única coisa que realmente lhes pertencia no exílio: a noite. Pouco depois acrescentou a sua iconografia a trompa postal com surdina e um texugo morto, as quatro patas no ar (segundo alguns, o nome Taxis derivava do italiano *tasso*, texugo, numa referência aos chapéus feitos com a pele daquele animal e usados pelos antigos mensageiros da região de Bérgamo). Lançou-se numa campanha *sub rosa* de obstrução, terror e pilhagem ao longo das rotas de correio de Thurn und Taxis. (*ibidem* 3, p. 145, grifo do autor).

Até então, suas pesquisas a levavam a isso: descobrir que no século XVI havia um monopólio no sistema de correios europeu, que ficava sob a responsabilidade da família de *Thurn und Taxis*, porém, após as guerras e a vitória pela independência dos Países Baixos, lideradas por Guilherme I de Orange, o sistema de correios foi dado a um amigo de Orange, Jan Hinckart. Hernando Joaquín de Tristero y Calavera, herdeiro legítimo de Ohain, sentindo-se traído, iniciou uma guerra contra Hinckart que, com o apoio de Orange, foi vitorioso. Porém, anos mais tarde, Jan foi retirado do cargo, e a grão-maestria do sistema de correios voltou para a família de *Thurn und Taxis*. Motivado pela queda de Jan, Tristero iniciou um movimento de contrarrevolução, e, liderando seus seguidores, iniciou ataques constantes contra o sistema de correio oficial.

O que Édipa ainda não sabia era como tudo isso se relacionava com os Estados Unidos e, principalmente, com ela. O professor Bortz foi o primeiro a fazer suposições sobre o funcionamento desse sistema clandestino ao longo dos anos, de guerra em guerra, de revolução em revolução, o sistema sempre esteve presente, interceptando cartas oficiais, controlando a comunicação e, assim, controlando os

acontecimentos. Porém, eram apenas suposições. Bortz não encontrava registro disso em nenhum de seus livros; as palavras e a história ofereciam apenas indícios de tal existência.

Tentando esquecer-se de tudo, ou inconscientemente procurando mais pistas, certa noite Édipa foi ao bar O Escopo. Ao chegar lá, ela encontrou Mike Fallopian que estava cercado por mulheres. Édipa aproximou-se e Mike pediu para que as garotas se retirassem. Então, ao ser questionada por sua busca, Édipa falou tudo o que descobriu sobre o Tristero, sobre o sistema de correios clandestinos e sobre o M.O.I.T.A., supondo que Mike e sua sociedade secreta já deviam estar usando esse tipo de correspondência; porém, ele respondeu Édipa com uma pergunta:

Talvez ainda não os descobrimos. Ou talvez eles não tenham entrado em contato conosco. Ou talvez já estejamos usando a M.O.I.T.A., só que ainda é segredo", disse Fallopian, enquanto a música eletrônica começava a invadir o bar. "Mas há também outra possibilidade", ele continuou. Ela pressentiu o que ele ia dizer e, por reflexo, começou a trincar os molares posteriores, um tique nervoso que adquirira nos últimos dias. "Já te ocorreu alguma vez, Édipa, que alguém está te gozando? Que isso tudo é uma brincadeira, talvez alguma coisa montada pelo Inverarity antes de morrer?" (*ibidem*, p. 151).

Novamente a narrativa foi colocada em suspense. Mike acrescentou uma nova possibilidade, de que tudo o que estava acontecendo poderia ser apenas uma brincadeira de Pierce. Tal suposição já havia passado pelos pensamentos de Édipa, mas ela o rejeitou de imediato, pois achava que isso não seria possível. Mike insistiu para que Édipa pelo menos examinasse as evidências. Anote tudo o que é especulação e aquilo que é comprovado. "Estude os resultados. Pelo menos isso" (*ibidem*, p. 152), Mike concluiu.

Édipa havia evitado isso, desconfiar das evidências, desconfiar de que não existia nenhum sistema Tristero, mas depois do encontro com Mike Fallopian já não poderia deixar de pensar nessa possibilidade. Dias depois, Genghis Cohen, o filatelista, entrou em contato com Édipa. Ele recebeu um raro selo postal de um amigo, no qual tinha o símbolo da trompa postal e um texugo. Além disso, Cohen havia encontrado um antigo Catálogo Scott – catálogo de selos postais, no qual encontrou um adendo sobre a existência de um selo ainda a ser catalogado, provavelmente era o selo com o símbolo da trompa postal e o texugo que faltava.

Cohen, ao ser questionado por Édipa sobre seu desconhecimento quanto àquele selo e ao adendo no Catálogo Scott, afirmou que seu interesse sempre foi

relacionado a selos europeus, por isso desconhecia aquelas informações. Quando Édipa pegou o catálogo percebeu que era do mesmo sebo onde encontrou o livro de Wharfinger, com a peça *A tragédia do mensageiro*, a única edição que constava o nome de Tristero. Então Édipa decidiu pesquisar as evidências e descobriu que não apenas o sebo, mas toda a rua de lojas pertencia à fortuna de Pierce, bem como o teatro no qual Driblette apresentava-se.

Refletindo sobre o que isso poderia significar, Édipa percebeu que até o professor Bortz era um suspeito, já que Pierce mantinha a universidade com doações generosas. Édipa percebeu que todos os caminhos para Tristero também a levavam para Pierce. Mas, o que isso significava? Édipa agora se via entre quatro possibilidades diferentes: Ou tudo aquilo era real, e ela tinha descoberto um segredo secular, ou ela estava completamente louca, e tudo aquilo sobre o Tristero não passava de um surto psicótico, mas também ela poderia estar sob efeito de algum alucinógeno, e ainda restava uma última possibilidade, a de que tudo aquilo não passava de uma brincadeira de Pierce.

Quatro possibilidades simétricas. Não gostava de nenhuma delas, mas tinha a esperança de estar doente da cabeça, de que isso fosse tudo. Naquela noite ficou sentada durante horas, entorpecida demais até para beber, ensinando-se a respirar no vácuo. Por que aquilo, Deus meu, era o vácuo. Ninguém capaz de ajudá-la. Ninguém no mundo. Estavam todos drogados, enlouquecidos, possivelmente implicados, mortos. (PYNCHON, 1993, p. 154).

Édipa tentou se reencontrar no vácuo. Sem a referência do outro, já que todos os que ela havia encontrado estavam de alguma forma inacessíveis, loucos, drogados, desaparecidos ou suspeitos de pertencerem ao mesmo plano que trouxe ela até aqui. Cohen, que antes parecia tímido e desinteressado, ligava para Édipa quase todos os dias com novidades, inclusive com indícios de como o Tristero havia chegado à América.

Conforme relatou Cohen, em 1985 alguns membros do Tristero decidiram se dividir, e muitos foram para os Estados Unidos tentar fundar um sistema de correios paralelo ao oficial. Porém, perseguidos pelo Governo Federal com repressões fiscais, o grupo continuou seu serviço de mensagem de forma clandestina, obstinados em controlar a comunicação no país. Outra novidade que Cohen descobriu foi que nos selos postais do serviço clandestino havia pequenas distorções quando comparados aos selos oficiais, e que Pierce tinha uma coleção com esses falsos selos. Co-

leilão essa que estava agora por ser leiloada para pagamento das despesas do inventário.

Com mais dúvidas do que certezas, Édipa decidiu ir ao leilão do lote 49, lote que contém a coleção de selos postais de Pierce. Cohen informou que estava desconfiado de um homem que demonstrou interesse em participar do leilão. Até onde ele sabia o homem não era conhecido entre os leiloeiros ou filatelistas, e com isso desconfiou de que esse homem poderia ser alguém envolvido no mistério de Tristero.

No leilão, todos aqueles homens de ternos pretos e de rostos sérios olharam para Édipa quando ela adentrou a sala do pregão. Um funcionário da empresa fechou a porta, Édipa sentou-se sozinha em um canto esperando o leilão do lote 49.

2 TEORIA

Antes do capítulo de análise do enredo de **O leilão do lote 49**, faz-se necessária a explicação da teoria e da metodologia aplicada à análise. Ambos os autores, como dito na Introdução, fazem parte de uma mesma geração. Pynchon e Umberto Eco produzem seus estudos na segunda metade do século XX, época marcada por profundas transformações na sociedade, na cultura e na ciência ocidental. E todo esse movimento gerado a partir desse século é retratado em suas obras.

Assim como Pynchon dialoga com várias áreas do conhecimento, os trabalhos do pesquisador italiano Umberto Eco podem ser aplicados em diversas áreas também, tais como a filosofia, linguística, semiótica, literatura, teoria da informação e comunicação, sendo que essas são apenas algumas das principais áreas que o professor já pesquisou; sua preocupação, desde seus primeiros estudos, é a estética e a interpretação. Com dezenas de livros, ensaios e artigos publicados, Umberto Eco foi considerado um dos grandes pensadores da contemporaneidade.

Foi em 1962, na Itália, que o autor publicou seu primeiro livro: **Obra aberta, formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Desde sua primeira publicação, o pensamento do pesquisador foi percebido no meio acadêmico e mesmo que não tenha sido de forma totalmente positiva, o autor não passou despercebido pelo meio intelectual na época, porém, sua primeira publicação gerou mais controvérsias do que aclamação. Nesse livro, o autor demonstra a existência de várias

manifestações artísticas no mundo contemporâneo que foram criadas a partir de um projeto em que a ambiguidade e a indeterminação ocasionam uma ampliação do universo semântico possível daquela obra. Uma das principais obras que Umberto Eco utilizou para sua tese é *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, porém, para a proposta de obra aberta o autor dialoga também com a música, o teatro e as artes plásticas.

Em 1964, o pesquisador publicou **Apocalípticos e Integrados**. Nessa coletânea de ensaios, Umberto Eco aborda problemas relacionados à crítica e à cultura de massa. A partir desse livro, o autor ganha notoriedade como estudioso de cultura contemporânea, contudo, demonstrando especial interesse pelos problemas da arte, Umberto Eco volta-se para as pesquisas que visam a relação da interpretação na arte contemporânea e também para os problemas da estética.

Na publicação seguinte, **A estrutura ausente**, originalmente publicada em 1968, o autor não se refere mais ao conceito de obra aberta de forma explícita, todavia é perceptível a influência de sua primeira obra em seu escrito posterior. *Lector in fábula*, de 1979, é de especial interesse para o trabalho aqui apresentado, pois é a partir dessa obra que Umberto Eco, aproximando-se da pragmática textual, define de forma mais rigorosa o que é a poética de obra aberta. O foco de seus estudos já não é o intérprete, como acontece em **Obra aberta**, mas a obra.

No início dos anos da década de 1990, o autor publicou **Os limites da interpretação e Interpretação e Superinterpretação**. No primeiro livro, o autor versa sobre a interpretação e as transformações sofridas ao longo do século XX no âmbito dos estudos literários. Já em **Interpretação e Superinterpretação**, livro que tem como origem uma série de palestras ocorridas na *Cambridge University Press*, o autor discorre sobre a interpretação, primeiramente de uma maneira histórica e depois reafirmando sua posição em defesa da obra e de uma semiótica ilimitada, porém, limitada pelas interpretações possíveis dentro do contexto da obra.

O autor, que há quase trinta anos publicava sua **Obra aberta**, agora limitava a interpretação? Essa questão foi levantada apenas por quem não havia entendido a proposta de Eco em sua primeira publicação. Os leitores adeptos, porém errados, haviam observado apenas o lado aberto da questão, sem perceber que essa abertura é regulada por uma obra que tem como característica forma e estrutura definidas.

O objetivo deste capítulo é evitar tais confusões, por isso no próximo tópico é apresentado uma série de referências de Umberto Eco para a criação de sua poética

de obra aberta. Posteriormente demonstra-se como o conceito foi desenvolvido em **Obra aberta: formas e indeterminação da poética contemporânea**. Além disso, o conceito é revisto em publicações posteriores do autor.

Esse diálogo entre as obras é importante, pois é perceptível que quase sempre o que Umberto Eco faz é responder às críticas ou suplantar dúvidas que foram levantadas após cada publicação. Assim, na segunda parte do capítulo, o conceito de obra aberta é revisado a partir da defesa que o próprio autor faz de sua proposta.

Na última parte, demonstramos a aplicabilidade para uma análise a partir do conceito de obra aberta. Existem trabalhos que partem dessa perspectiva para análise de obras de arte³⁰, porém, procuramos demonstrar a abordagem apenas no âmbito da literatura por motivos metodológicos. Para os professores e pesquisadores que adotam os estudos de Umberto Eco e o seu conceito de obra aberta, essa proposta surge como bom material para entender a produção artística do século XX.

2.1 AS REFERÊNCIAS DE UMBERTO ECO

O período de formação acadêmica de Umberto Eco coincide com o advento do pensamento pós-estruturalista no meio intelectual europeu. Os avanços na ciência, em especial na teoria da informação, são fatores que contribuíram para a criação de sua proposta de semiótica interpretativa e do modelo teórico de obra aberta. Assim, adotando uma crítica do conhecimento, da totalidade e do sujeito, Eco lança mão de premissas sistemáticas para conceber seu projeto de uma semiótica que se concretiza na interação das forças que a produzem: o autor, a obra e o intérprete.

Ancorado no modelo de semiótica ilimitada de Charles Sanders Peirce, Umberto Eco esclarece que a interpretação, enquanto *uso* da obra artística, é livre, e entende por *uso* um mecanismo interpretativo de semiose ilimitada; porém, para opor-se a essa categoria interpretativa, Eco propõe, fazendo clara referência à relação frutiva proposta por Barthes³¹, uma compreensão da obra de arte que se dá a partir da interação da obra com seu intérprete, sendo esse processo chamado de *interpretação* (ECO, 1986).

³⁰ Um exemplo é a dissertação: ABREU, Thomaz Antonio Santos. **Rastreando filosofemas, aberturas e filosofias no romance Alvorada de Osman Lins**: sugestões de uma compreensão literária pluralista. Brasília: Unb, 2012.

³¹ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Assim, Umberto Eco elabora um jogo de relações sobre a interpretação de obras contemporâneas, encontrando nelas indícios de uma diferente proposta de interação entre seus produtores de sentido (o autor, a obra e o intérprete). Ou seja, quanto ao uso, toda obra de arte é livre de significações; porém, o processo de interpretação está sujeito a relações dialógicas entre a obra e o interpretante. Muitos erros decorrem da falta de entendimento dessa distinção, mesmo o pesquisador deixando claro que suas inferências estão ligadas a uma *interpretação* da obra de arte, não ao seu *uso*. E o conceito de obra aberta, como será analisado posteriormente, está baseado na ideia de *interpretação* e não apenas no *uso*³² da obra.

Além de Pierce, ao construir sua poética de obra aberta, Umberto Eco foi muito influenciado pelos estudos do seu professor Luigi Pareyson. Mesmo sendo tão pouco conhecido no Brasil, Pareyson elucida questões fundamentais a respeito da estética, da poética e da crítica de arte em suas obras. Em **Os problemas da estética**³³, por exemplo, Pareyson (1997) diferencia essas áreas ligadas à obra de arte literária a partir de uma perspectiva filosófica e de interpretação da arte, pois entende a estética como um ramo mais filosófico que normativo.

Afirma que a normatividade ou a padronização fica a cargo da poética, e a estética trabalha com noções de beleza e de arte independente da abordagem, metafísica ou fenomenológica, por exemplo. Assim, não é próprio da estética o estabelecimento de normas, e sim de refletir sobre as noções de beleza e de arte, assim como definir a arte a partir de uma perspectiva filosófica.

O que Umberto Eco propõe em **Obra aberta**, a partir dos conceitos de Pareyson, é a criação de uma poética que compreenda o movimento estético da arte contemporânea, quer seja música, teatro, artes plásticas ou literatura. O elemento comum entre essas representações artísticas, para Umberto Eco, é a comunicação.

Esse foco na comunicação, além de ser um traço da influência da semiótica de Pierce nos trabalhos de Umberto Eco, indica a proximidade do pesquisador com os estudos estruturalistas franceses da década de 1960 como, por exemplo, com as pesquisas de Roland Barthes. Os trabalhos de Roland Barthes, no âmbito da inter-

³²As palavras “interpretação” e “uso” estão destacadas para que possamos reconhecer que se trata do conceito proposto por Umberto Eco. A partir desse ponto as palavras não serão mais destacadas porque já sabemos suas distinções e o foco do trabalho de Umberto Eco.

³³ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

pretação textual³⁴, focam no leitor e no seu prazer na leitura, porém, sem esquecer que o prazer ou a fruição está intimamente ligado a uma construção artística. O pensamento de Barthes é muito parecido com o que Umberto Eco demonstra ser sua obra aberta, que, além de ser uma forma de interpretação, é uma construção artística que possibilita ou não o leitor a uma maior ou menor abertura.

O texto, em ambos os autores, concretiza-se no ato da leitura. É o intérprete que dá significação à obra. Nesse movimento dialético entre leitor e obra acontece, segundo Barthes, o prazer ou a fruição do leitor. Sendo que

Texto de *prazer* é aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de *fruição* é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gastos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1996, p. 21, grifo do autor).

Essa distinção entre textos se dá na própria tessitura das palavras em seus jogos sintáticos e semânticos, abrindo e fechando portas na própria consciência do leitor da obra de arte literária. No que diz respeito a obras abertas, sua construção é equivalente à construção de textos de fruição citados por Barthes, elas criam fendas que convidam o leitor a participar desse jogo semiótico dentro do texto. Porém, é preciso entender a construção da poética de obra aberta para que possamos explorar essas perspectivas.

2.2. OBRA ABERTA

Publicada em 1962, **Obra aberta**: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas é uma coletânea de ensaios que Umberto Eco já havia publicado no final da década de 1950 e início dos anos de 1960. O livro, apesar do apelo filosófico ao falar da estética, centraliza-se mesmo em uma tentativa de criar uma poética da arte contemporânea, ou seja, a partir século XX. Para a realização dessa tarefa, o autor encontra na comunicação o elemento comum entre as mais diversas expressões artísticas. A música, a poesia, as artes plásticas e a prosa do século XX são estudadas a partir da perspectiva comunicacional entre a obra e o leitor, a interpretação.

³⁴ Referimo-nos especificamente a: BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O termo “aberto”, de obra aberta, liga-se essencialmente à perspectiva da interpretação. A arte do século XX, propõe Umberto Eco, possui uma diferente forma de interação com o intérprete, dando a esse uma maior liberdade para que ele mesmo possa escolher seu caminho interpretativo dentro da obra. O prazer que o intérprete tem nessa obra está no ato da interpretação, na construção, a partir dos elementos da obra, do seu significado.

Quanto à “obra”, Umberto Eco a conceitua como “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações o deslocar-se das perspectivas” (ECO, *sic*, 1986, p. 23). Nesse sentido, a obra é uma estrutura dotada de limites internos que se expandem na interação com o intérprete, mas também o regula de forma a limitar suas possibilidades de interpretação.

Os capítulos mais importantes de **Obra aberta** são os três primeiros: “A poética de obra aberta”, “Análise da linguagem poética” e o “Abertura, informação e comunicação”. Nestes três capítulos, podemos encontrar o cerne de toda a proposta de Umberto Eco para seu conceito de obra aberta. No primeiro capítulo, o autor demonstra os mecanismos da arte contemporânea, fazendo um diálogo entre música, literatura e teatro; em “Obra aberta nas artes visuais”, “Enredo e causalidade” e “Zen e Ocidente”, existem exemplos de obras abertas.

O primeiro exemplo que Umberto Eco cita é o do alemão *Karlheinz Stockhausen*³⁵. Stockhausen é o primeiro exemplo citado pelo pesquisador; muito provavelmente pela revolução que o músico criou na percepção daquilo que entendemos como ritmo, harmonia e melodia³⁶. Luciano Berio, Henri Pousseur e Pierre Boulez também são citados e

[...] em todos esses casos (e trata-se de quatro apenas, entre muitos possíveis), impressiona-nos de pronto a diferença macroscópica entre tais gêneros de comunicação musical e aqueles a que a tradição clássica nos havia acostumado. Em termos elementares, essa diferença pode ser assim formulada: uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a *Aída*, ou *Le Sacre du Printemps*, consistiam em um conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzida em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo autor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que podem

³⁵ O mesmo que está tocando na vitrola na primeira cena do bar O Escopo em **O leilão do lote 49**.

³⁶ Para saber mais sobre Stockhausen e sua influência na música contemporânea: LAZZARINE, Victor. Stockhausen e o começo da música eletroacústica. **Rev. Dicta&Contradicta**. n. 3, jun, 2009.

para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento que as fruir esteticamente. (ECO, 1993, p. 39, grifo do autor).

Essa distinção, logo no primeiro exemplo do livro entre a música contemporânea e música clássica, muitas vezes confundiu os leitores de Umberto Eco, porque o exemplo evidencia uma dicotomia na forma de construir uma música, como se elas fossem separadas por uma nomenclatura de obras abertas e fechadas. Mas se essa dicotomia existe na música, nas outras artes esse dualismo perde força e a nomenclatura de obras abertas ou fechadas perde o sentido quando nos referimos à literatura, às artes plásticas ou ao teatro.

O caráter interpretativo da literatura, das artes plásticas e do teatro faz da linguagem dessas artes algo essencialmente aberto, nos termos que Umberto Eco demonstrou com a música. Não há como determinar obras abertas ou fechadas nessas artes, porque nelas o leitor ou o espectador sempre têm sua parcela de contribuição na construção do sentido da obra. Esse foi o maior problema nas primeiras impressões da crítica ao ler **Obra aberta**: como podemos classificar a arte contemporânea de aberta se toda obra de arte é essencialmente aberta, pois é sujeita a interpretações?

Obras como as de Berio ou Stockhausen são “abertas” numa acepção menos metafórica e bem mais palpável; dito vulgarmente, trata-se de obras “inacabadas”, que o autor, aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar. Essa interpretação dos fatos é paradoxal e inexata, porém, o aspecto mais superficial dessas experiências musicais da azo, efetivamente, a um equívoco de gênero; equívoco aliás produtivo, pois o lado desconcertante de tais experiências deve levar-nos a indagar *por que*, hoje em dia, o artista sente necessidade de trabalhar nessa direção; como resultado de uma evolução histórica da sensibilidade estética; em concomitância com que fatores culturais de nosso tempo; e como é mister encarar tais experiências à luz de uma estética teórica. (ECO, 1993, p. 41, grifo do autor).

Esse é o cerne do projeto de obra aberta de Umberto Eco, entender a arte contemporânea, que tem como característica comum essa nova forma de comunicação com seu intérprete. Por um lado baseia a fruição do leitor, espectador ou intérprete em uma nova dialética entre obra e intérprete; por outro, é formada por obras que exploram ao máximo suas possibilidades semânticas.

Durante todo o livro **Obra aberta**, ambas as perspectivas andarão lado a lado. Enquanto Umberto Eco desenvolve a ideia da fruição do intérprete em obras contemporâneas, ele cita essas obras e demonstra como sua construção a torna uma

obra aberta. Esses exemplos são em sua maioria de literatura e *Finnegans Wake*, de James Joyce, é a principal referência, mas Umberto Eco sempre resgata o sentido mais amplo de sua poética de obra aberta e dialoga, por exemplo, com o teatro de Brecht ou as obras de Sandy Calder.

Porém, a pergunta do leitor após o primeiro exemplo da música contemporânea e da música clássica ainda está em aberto: e quanto às outras artes? Já que na literatura, no teatro ou nas artes plásticas a interpretação faz parte da natureza da obra, e essa interpretação é subjetiva, individual e, portanto, aberta, como classificar essas obras em abertas ou fechadas? Quanto a essa distinção, Umberto Eco diz:

Poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar em um ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciente existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. (ECO, 1993, p. 42).

Umberto Eco afirma rigorosamente, e isso fica claro nesse trecho e em todos os prefácios feitos a partir da segunda edição de **Obra aberta**, que não existem obras abertas ou fechadas. Aquela dicotomia apresentada no início da música clássica com a música contemporânea é, como o próprio autor afirma, uma situação mais material de comunicação na arte, porém, quando se trata de literatura, teatro ou artes plásticas, o máximo que se pode afirmar, a partir de uma perspectiva que coloca a obra no centro desse processo, é, como já foi mencionado, que existem obras mais abertas ou menos abertas. Obras que são construídas a partir de uma compreensão da multiplicidade semântica existente nos elementos que formam a obra – aberta –, ou obras – menos abertas – que foram construídas sem privilegiar esse aspecto da comunicação.

Essa estética em que as obras de arte são construídas pensadas nessa abertura semântica é, segundo Umberto Eco, reflexo de avanços na ciência, o próprio desenvolvimento nos estudos sobre a linguagem e a multiplicidade do signo e o atual estado da crítica artística, em especial a crítica literária.

Na ciência, com as contribuições da física quântica e da teoria da relatividade de Einstein, que alterou o próprio conceito de espaço e tempo na física, o homem

descobre sua impossibilidade de descobrir a Verdade – com a inicial maiúscula, pois nos referimos à Verdade tão sonhada pelos renascentistas. Na arte, Roland Barthes anuncia a morte do autor, essa entidade que na crítica moderna é supervalorizada e exerce autoridade sobre a interpretação da obra. A partir da crítica de Barthes, a literatura passa a voltar-se para a imanência do texto, espaço no qual o jogo interpretativo é jogado pelo autor e pelo leitor.

Todos esses fatores contribuíram para o surgimento de uma estética que visa à multiplicidade de sentidos na arte, como os exemplos que foram citados na música, na literatura, no teatro ou nas artes plásticas. Tendo em vista essa estética, Umberto Eco aponta as características e consequências dessa arte, criando uma poética de obra aberta, que nada mais é do que um modelo teórico extraído a partir dessas obras. Em termos de configuração, a abertura é vista na construção da obra que explora de forma consciente a indeterminação semântica dos elementos que constroem a narrativa ficcional, e a consequência disso é um novo espaço dialético entre leitor e obra, em que o leitor não mais é levado a reconhecer e seguir a voz do autor, ou pelo menos aquela voz que o autor queria que seu leitor seguisse. Mas esse leitor, encontrando-se em um universo múltiplo e aberto da obra, passa a ter um papel ativo na construção do seu sentido final.

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral da nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma ambiguidade de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 1993, p. 93).

Acreditamos que o termo “campo”, para a perspectiva de obra aberta, é o que melhor define a obra de arte na contemporaneidade. O campo sugere um espaço aberto em que o jogo interpretativo se estabelece. Ou seja, em obras que não levam em consideração a abertura, a obra se apresenta por meio de caminhos paralelos, ou bifurcados, em que cada escolha exclui as outras possibilidades. No campo, o jogo é jogado de forma aberta e não excludente, assemelhando-se à imagem do símbolo do nó infinito, em que todos os caminhos estão entrelaçados e não possuem um fim estabelecido.

No terceiro capítulo de **Obra aberta**: “Abertura, comunicação e informação”, Umberto Eco descreve o procedimento de abertura da obra a partir de conceitos da

teoria da informação. Com essa metodologia, o autor emerge com outra tendência contemporânea, a de explorar a interdisciplinaridade como forma de compreender os fenômenos a partir de perspectivas ainda não experimentadas.

Nessa parte do texto, Umberto Eco volta sua atenção para a literatura, cuja elaboração remete a quebras de expectativa, ou, como diz o pesquisador, à “quebra de probabilidade linguística”. Assim, o pesquisador observa que quanto mais quebras linguísticas, maior será a transmissão de informação, sendo que

O conceito de informação ajuda a compreender uma direção na qual se move o discurso estético, e na qual intervêm sucessivamente outros fatores organizativos: isto é, cada ruptura da organização, *que é desordem em relação à organização anterior, mas é ordem em relação a parâmetros adotados no interior do novo discurso*. Todavia, devemos reconhecer que, enquanto a arte clássica se realizava contrariando a ordem convencional *dentro de limites bem definidos*, a arte contemporânea manifesta, dentre suas características essenciais, a de colocar continuamente uma ordem altamente “improvável” em relação à ordem *da qual se parte*. Em outras palavras, enquanto a arte clássica introduzia figuras originais no interior de um sistema linguístico cujas regras básicas respeitava substancialmente, a arte contemporânea concretiza sua originalidade estabelecendo (às vezes obra por obra) um *novo sistema linguístico* que traz em si suas novas leis. (ECO, 1993, p. 123-124, grifos do autor).

A proposta de Umberto Eco não é inválida, porém, não podemos cair no risco das generalizações. Não é recente a pretensão da arte de romper com o *status quo*, e poderíamos afirmar, até, que essa é uma característica que faz parte da definição de arte, por isso é arriscado afirmar que essa é uma característica da arte contemporânea. Contudo, é indubitável que a arte chega, a partir do século XX, a um nível de ruptura diferente, não apenas com a pretensão de superar a realidade ou criar artifícios com a língua, mas de romper com essa realidade e com a própria língua.

Sobre essa ruptura na arte contemporânea, podemos citar Samuel Beckett, como exemplo. A obra do escritor e dramaturgo irlandês é considerada um marco para a história da arte contemporânea. Sua obra “se estabelece como destruidora das palavras e do sentido do drama, de sua(s) unidade(s) das personagens e da narrativa” (CAMARGO, 2012, p. 1-2)³⁷. Na prosa *beckettiniana*, o todo é fragmentado em unidades significativas, e cada expressão é isolada formando ela mesmo um significado único. As sentenças são aparentemente desconexas e confusas. Não há unidade intrínseca; é necessário que essa unidade seja formada pelo leitor no ato da

³⁷CAMARGO, Robson Correia de. Samuel Beckett: (re)construindo imagens e memórias. **Revista de História e estudos Culturais**: vol. 9, ano 9, nº 2, agosto de 2012.

leitura. A fruição está na cisão e na reconstrução dos sentidos. Citamos como exemplo o início de *Molloy*³⁸:

Estou no quarto de minha mãe. Quem vive ali agora sou eu. Não sei como cheguei. Talvez numa ambulância, mas seguramente num veículo qualquer. Ajudaram-me. Sozinho não teria conseguido. Aquele homem que vem todas as semanas, talvez seja graças a ele que estou aqui. Ele diz que não. Me dá um pouco de dinheiro e leva as folhas. Tantas folhas, tanto dinheiro. Sim, agora trabalho, mais ou menos como antigamente, só que já não sei trabalhar. Parece que não tem importância. Quanto a mim, gostaria agora de falar das coisas que me restam, despedir-me, acabar de morrer. Ele não querem. Sim, parece que eles são muitos. (BECKETT, 1999, p. 1).

Esse trecho ajuda-nos a entender a desordem mencionada por Umberto Eco a respeito da literatura contemporânea. O trecho parece irregular e traz ao leitor mais dúvidas do que certezas sobre o que existe na narrativa. Existem apenas sentenças isoladas e aparentemente desorganizadas. Paradoxalmente, essa ausência de elementos conectivos, mesmo os semânticos, potencializa o número de informações que o texto transmite. À medida de cada cisão, cada sentença torna-se um núcleo de informação que não precisa ser reafirmada.

É de construções assim que Umberto Eco está se referindo. Enquanto que na literatura clássica a cisão era uma construção linguística, que rompe com a expectativa do leitor, na literatura contemporânea a linguagem empregada no romance muitas vezes rompe com suas próprias regras da linguagem, sem, contudo, deixar de ter um sentido, porque caso não houvesse sentido não haveria transmissão de informação. Escritores como Beckett testam os limites da comunicação.

Nesse sentido, a teoria da informação contribui para não permitir que essa comunicação chegue a um caos totalmente desorganizado. No final de **Obra aberta**, ao falar das obras abertas, Umberto Eco fala em “desordem organizada”. Existe um limite, e esse limite é a comunicação. A cisão não pode romper com esse limite porque não haveria comunicação, apenas signos sem qualquer sentido.

Por outro lado, resgatando o que afirmamos anteriormente, que o conceito de obra aberta está sempre nessa dupla direção da construção da obra aberta e de uma interpretação aberta, o intérprete também é regulado pelos elementos presentes na obra. Mesmo no caso da música, o executante está preso aos sons iniciais e finais dados pelo autor, a mesma coisa acontece na literatura, no teatro ou nas artes plásticas. Para que haja interpretação, esta precisa estar contemplada como possibilidade dentro da obra.

³⁸ BECKETT, Samuel. **Molloy**. Trad. de Léo Schlafman, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

A arte aberta trabalha na tênue linha entre os artifícios que exploram a amplitude semântica de seus elementos e o total caos comunicacional. Na obra **O leilão do lote 49**, por exemplo, a cisão é regulada pela possibilidade de transmissão de informação. Por causa do caminho entrópico que Édipa segue no romance, a única alternativa era a total perda de referência do real ou do fictício, por isso a personagem encarna em si as questões levantadas pelos leitores: isso é real ou um surto paranoico? Existe um sistema Tristero ou é apenas uma brincadeira?

Essas questões são abordadas no terceiro capítulo desta dissertação, mas antes disso ainda é necessário que façamos uma revisão do termo “obra aberta” como poética e como possibilidade crítica para que, em seguida, seja apresentada a análise do romance de Thomas Pynchon.

2. 3 O LEITOR, SEGUINDO SEUS LIMITES PELOS BOSQUES DA FICÇÃO

O título desse tópico deriva de uma analogia a quatro outras obras em que Umberto Eco mencionou seu conceito de obra aberta de forma mais explícita: **Lector in Fabula** (1986), **Os limites da Interpretação** (2000), **Seis passeios pelos bosques da ficção** (2012) e **Da árvore ao labirinto** (2013), e que nos servem de suporte para a delimitação de uma crítica a partir da poética de obra aberta.

O conceito de obra aberta, tal como formulado por Umberto Eco em seus primeiros ensaios publicados em **Obra Aberta**, foi mal interpretado pela comunidade acadêmica. Claude Lévi-Strauss, em uma entrevista a Paolo Caruso, menciona que

Há um livro muito digno de apreço, de um compatriota seu, intitulado *Obra aberta*, o qual defende justamente uma fórmula que não posso absolutamente aceitar. O que faz que uma obra seja uma obra, não é o fato de ela ser aberta, mas sim, fechada. Uma obra é um objeto dotado de propriedades precisas, que cabe à análise identificar e que pode ser inteiramente definida com base em tais propriedades. E quando Jakobson e eu procuramos fazer uma análise estrutural de um soneto de Baudelaire, certamente não tratamos como uma *obra aberta* na qual pudéssemos encontrar tudo aquilo de que as épocas sucessivas nos tivesse inteirado, mas como um objeto que, uma vez criado pelo autor, possuía a rigidez, por assim dizer, de um cristal: daí que a nossa função reduzia-se a trazer à luz as propriedades. (CARUSO *apud* ECO, 1986, p. 81-82, grifo do autor).

Primeiro, a proposta de Umberto Eco nunca foi de uma semiose ilimitada como entendiam os franceses da década de 1960-70. Se assim o fosse, a poética de obra aberta creditaria toda a autoridade da interpretação da arte ao intérprete, e tal afirmação é contraditória quando observamos o título da própria poética que leva em

consideração não apenas a “abertura”, mas também a “obra” que regula essa abertura. Se tal afirmação não fica evidente em **Obra aberta**, em **Lector in fabula**, o autor diz que “o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto” (ECO, 1986, p. XI), ou seja, o leitor constrói parte do sentido do texto, mas existe um texto que determina as possibilidades de caminhos abertos a esse leitor.

Outro engano é o de que sua proposta foi recebida como uma tentativa de apreensão da fruição do espectador, porém, tal fruição é apenas uma das características, como já demonstramos, do que podemos chamar de poética de obra aberta. O próprio autor ressalta que seu foco não é no *prazer* ou na *fruição* que a arte pode causar:

Na verdade, eu não estava interessado em refletir sobre esta fruição (que estava implícita na fenomenologia das experiências de “abertura” que tentava), mas preocupava-me, antes, em estabelecer o que no texto estimulava e regulava ao mesmo tempo a liberdade interpretativa. *Procurava definir a forma ou estrutura da abertura.* (ECO, 1986, p. 14, grifo nosso).

Graças a um movimento pendular que vem se desenvolvendo na crítica literária a partir da segunda metade do século XX, o leitor passa a exercer toda a autoridade sobre o conceito de literatura e definir o que é literário ou não segundo sua perspectiva. O termo “aberto” foi interpretado como a possibilidade de uma semiótica ilimitada que garantiria ao leitor que todo ato interpretativo estaria válido, porém, mais tarde, em **Interpretação e Superinterpretação** (1997), Umberto Eco diz, sobre a publicação de **Obra aberta**:

Quando aquelas páginas foram escritas, meus leitores focalizaram principalmente no lado aberto de toda questão, subestimando o fato de que a leitura aberta que eu defendia era uma atividade provocada por uma obra (e visando sua interpretação). Em outras palavras, eu estava estudando a dialética entre os direitos do texto e os direitos de seus intérpretes. Tenho a impressão que, no decorrer das últimas décadas, os direitos dos intérpretes foram exagerados. (ECO, 1997, p. 27).

Ou seja, a existência de uma obra aberta não pressupõe que ela tenha infinitas possibilidades interpretativas, porém, essas possibilidades são indeterminadas, como mencionamos, e esse nível de indeterminação não está no leitor, contudo, é um jogo proposto através da obra para o leitor.

Essa questão da arbitrariedade da interpretação é tão importante nos textos de Umberto Eco quanto a liberdade do espectador. Ao longo dos anos, é perceptível o caminho da teoria a uma neutralização da autoridade, isso ocorre em todo o século XX, na filosofia, com Michael Foucault, e na arte, com Barthes. Ambos tentam

neutralizar a autoridade para a valorização da liberdade de pensamento ou interpretação, porém, o que acontece nas artes é que o pêndulo não se equilibra e o espectador passa a não só ter poder de entender a arte, mas de atribuir valor artístico ao que ele entender como arte.

Umberto Eco se posiciona a favor de um equilíbrio para os estudos da interpretação. Nesse sentido, observando a liberdade que o espectador possui na interpretação da arte contemporânea, procura equilibrar essa liberdade às possibilidades de interpretação da obra. Em *Da árvore ao Labirinto* (2013), o autor volta à questão de obra aberta e explica:

Seria possível que, embora eu tenha iniciado minhas pesquisas filosóficas com estudos sobre a estética medieval, depois voltei para uma reflexão sobre a infinidade das interpretações da obra de arte e que, justamente por isso, meu livro de 1962 se intitulava *Obra aberta* e dedicava sua última parte à mais ilimitada e aberta das obras, *Finnegans Wake* – de modo que, quando quase trinta anos mais tarde escrevi *Os limites da interpretação*, alguns se perguntaram se eu estaria renegando meu elogio à abertura interpretativa. Mas não se levava em conta que (desde o título de *Obra aberta*) era evidente que aquilo que a interpretação devia “abrir” era ainda uma obra e, portanto, algo que preexistia ao ato da interpretação e de algum modo o condicionava, ainda que não o dirigisse a um fim único. Com efeito, eu seguia (embora numa versão secularizada) o pensamento de Luigi Pareyson, baseado numa contínua dialética entre a legalidade de uma forma e a iniciativa de seus intérpretes, entre fidelidade e liberdade. (ECO, 2013, p. 550-551).

Os estudos de Umberto Eco avançam em uma dupla direção: observando os fenômenos interpretativos, o autor formula os conceitos de *autor-modelo* e *leitor-modelo* como coparticipantes tanto do processo de criação da obra de arte, como em seu sentido final, e desenvolve um trabalho voltado para os agentes de produção de sentido da arte: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectores*.

Evidentemente, pelo exposto até aqui, não faz parte da proposta de Umberto Eco descobrir a intenção do autor ou resgatar sua posição de autoridade como pode ser observado na crítica moderna, muito menos perseguir a intenção do leitor. Todos esses conceitos partem de um mesmo ponto e coexistem nele: a obra.

Na literatura, o leitor-modelo seria o agente para o qual o autor-empírico escreve. Essa escrita (ou a obra) está repleta de sinais para esse leitor. Machado de Assis evidencia esse leitor na narrativa; porém, o leitor-modelo não é aquele que o autor tanto desdenha diretamente em seus enredos, mas é o leitor que entende o porquê da ironia no texto. É uma estratégia textual. O autor-modelo também é construído na narrativa e faz-se presente nela através de sua escrita, das escolhas para

construção de sua obra, tais como personagens, tempo e espaço presentes na narrativa, porém, não apenas nesses elementos. O autor-modelo é formado por toda a obra em diálogo constante com seu leitor-modelo.

Em uma obra aberta, a título de comparação, essas relações estão constantemente sendo desenvolvidas, jogadas como um xadrez sem fim. O tabuleiro, as peças e as regras são a obra. O autor-empírico joga esperando um leitor-modelo; e o leitor, por sua vez, faz seus lances acreditando no autor-modelo. Os espaços vazios do tabuleiro servem para dar possibilidade de jogo, e em obras abertas é indefinido o fim dessa partida. Voltamos aqui à noção do “campo” como metáfora para entender a obra de arte contemporânea.

2. 4 MÓDULOS DE ORDEM E INDETERMINAÇÃO

Na última frase da “Introdução” de *Lector in Fabula*, Umberto Eco diz: “trata-se, porém, de fazer uma opção: ou falar do prazer que o texto dá ou da razão pela qual o texto pode dar prazer. Pois bem, escolhamos a segunda via” (2002, p. XV). O que o autor aqui postula é sua escolha epistemológica, crítica e metodológica. Relembrar Roland Barthes e sua influência nos estudos de Umberto Eco nessas palavras do pesquisador é inevitável. Porém, enquanto Barthes escolheu falar do prazer do texto, Eco erige sua obra teórica para descobrir o porquê o texto dar prazer.

Umberto Eco faz um resgate das teorias formalistas, contudo, reformula a ideia do que chama atenção no texto. Enquanto seus precursores encontram na linguagem elaborada, na violência organizada contra a linguagem, uma forma de fazer com que o leitor tenha uma experiência mais íntima, mais intensa, com a obra de arte literária (EAGLETON, 1997, p. 5), para Eco, não é apenas a linguagem, mas também a construção de sentidos que faz com o que leitor se detenha no texto e o pergunte sobre seu sentido e sua mensagem. Nesse sentido, faz reflexões conclusivas quando diz:

Mas uma mensagem que me faça oscilar entre a informação e a redundância, que me obrigue a perguntar o que quer dizer, enquanto nela vislumbro, por entre as brumas da ambiguidade, algo que, na base, dirige minha decodificação, é uma mensagem que começo a observar *para ver como está feita*. (ECO, 2002, p. 54, grifo do autor).

A mensagem ambígua aguça a percepção do leitor que, por sua vez, tenta encontrar os sinais do suposto caminho que devemos percorrer na obra. Porém, ao se deparar com um labirinto, o leitor, através dos corredores que a obra o impõe, sente-se livre para fazer o seu caminho e construir o fim da história.

Como já dissemos anteriormente, essa é a fruição do intérprete em uma obra aberta: sua interação com a obra em que sua expectativa é constantemente quebrada e a possibilidade de uma ativa construção criativa do significado final da obra.

Essa mensagem, contudo, é regida e estruturada para esse fim. Sabemos que um controle total do autor sobre a obra não existe, mas, na obra de arte aberta que caracteriza a estética contemporânea, o autor dirige sua peça a fim de não dar respostas. O músico já não se preocupa com a harmonia das notas, mas o som e o silêncio encontram, na poética aberta, uma forma de fluir sem que esteja sob as prisões da harmonia musical.

Da mesma forma isso se refletiu na literatura, em que os escritores começaram a explorar uma realidade multifacetada como hoje a entendemos, e ter na indeterminação, na ambiguidade e na desordem uma maneira de representação da realidade empírica. A respeito dessa questão, Eco afirma que:

Este valor que a arte contemporânea procura intencionalmente, aquele que se tentou identificar em Joyce, é o mesmo que procura realizar a música serial, libertando a audiência dos trilhos obrigatórios da tonalidade e multiplicando os parâmetros com que a organizar e degustar o material sonoro; é o que busca a pintura informal quanto tentar propor não mais uma, mas várias direções de leitura de um quadro; é ao que visa o romance quando não nos conta mais uma única estória e um único enredo, mas procura endereçar-nos, num só livro, à individualização de mais estórias e enredos. (ECO, 2002, p. 92)

Na literatura, Joyce é o mais expressivo dos escritores que busca as várias direções da leitura, em que o enredo não se esgota apenas em um personagem, mas desdobra-se em múltiplas narrativas. Como diz Edmund Wilson:

Sua força [de Ulisses], ao invés de acompanhar uma linha, expande-se a si mesma em todas as dimensões (inclusive a do Tempo) em torno de um único ponto. O mundo de *Ulisses* é animado por uma vida complexa e inexaurível: revisitamo-lo tal como faríamos com uma cidade, à qual voltamos mais vezes para reconhecer os rostos, compreender as personalidades, estabelecer relações e correntes de interesses. Joyce desenvolveu considerável mestria técnica para apresentar-nos os elementos de sua história numa ordem tal que nos torne capazes de encontrar sozinhos os nossos caminhos: duvido bastante que uma memória humana consiga satisfazer todas as exigências de *Ulisses* na primeira leitura. (WILSON *apud* ECO, 1986, p. 48)

Essa linha de expansão apenas pode ser encontrada na obra e o seu efeito se concretiza na fruição do leitor que decide trilhar o labirinto da narrativa, porém, esse caminho é regulado e reforçado na tessitura do texto.

Mais do que apenas reafirmar a importância de Joyce, é através da citação de Edmund Wilson que podemos entender em que situação se concretiza a dinâmica da abertura da obra de arte literária. O “Tempo”, o “mundo de *Ulisses*”, a “vida complexa e inexaurível”, os rostos e as personalidades reconhecíveis e os “elementos da história em uma ordem tal”, podem ser substituídos por categorias narrativas, respectivamente: o tempo da narrativa, o espaço, a ação, os personagens e o enredo.

A narrativa contemporânea tem-se orientado cada vez mais rumo a uma dissolução do enredo (entendido como estabelecimento de nexos unívocos entre aqueles eventos que resultam essenciais ao desenlace final) para construir pseudo-histórias baseadas na manifestação de fatos “estúpidos” e inessenciais. Inessenciais e estúpidos são os fatos que acontecem a Leopold Bloom, à Sr. Dalloway, às personagens de Robbe-Grillet. No entanto, são todos altamente *essenciais* desde que sejam julgados segundo outra noção da escolha narrativa, e todos concorrem para delinear uma ação, um desenvolvimento psicológico, simbólico ou alegórico, e comportam um discurso implícito sobre o mundo. A natureza desse discurso, sua possibilidade de ser entendido de modos múltiplos e de estimular soluções diferentes e complementares é o que podemos definir como “abertura” de uma obra narrativa: na recusa do enredo realiza-se o reconhecimento do fato de que o mundo é um nó de possibilidades e de que a obra de arte deve reproduzir essa fisionomia. (ECO, 1986, p. 192, *sic*).

Nesses termos propostos, vê-se que é na estrutura textual que é feita a abertura da obra. A narrativa literária aberta é aquela em que o autor decide até onde ele regulamenta e conduz à narrativa e onde deixa espaços para as possibilidades interpretativas. Acrescenta o autor que “só uma coisa ele tentará com sagaz estratégia: que, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoa a outra, de modo que não se excluam, mas, antes, se reforcem mutuamente” (ECO, 1988, p. 42). Assim, entendemos que as linhas de possibilidades interpretativas de uma obra de arte literária aberta expandem-se a partir do contexto do texto literário.

Essa também é nossa preocupação acerca da natureza do texto, encontrar, na dinâmica da narrativa, elementos que funcionam como produtores de sentidos ambíguos e indeterminados. Procuramos entender como o tempo, o espaço, os personagens, a condução da narrativa e o enredo operam para a construção de múltiplas interpretações. Compreender essa dialética pendular entre a máxima informação (máxima abertura) e a coesão textual para evitar a total desordem que culmina-

ria em um ruído absoluto, em que não há transmissão de qualquer mensagem, é entender a construção de uma obra aberta. Assim, conforme afirma o teórico,

Nesse visar à máxima desordem e à máxima informação ele deve sacrificar (felizmente) algo de sua liberdade e introduzir aqueles módulos de ordem que irão permitir ao ouvinte mover-se de modo orientado no meio de um ruído que interpretará como sinal, porque perceberá que foi objeto de escolha e que, em certa medida foi organizado. (ECO, 1986, p. 129).

Quanto aos módulos de ordem da língua, a estrutura textual, a palavra, a sintaxe e o texto são elementos que não podem ser rompidos e nesse caso funcionam para que exista a comunicação. Nossa pesquisa se concentra no que chamamos de indícios de indeterminação. Entendendo indício como aquilo que indica algo, que aponta para a existência de alguma coisa, e indeterminação por se referir a algo ambíguo, impreciso e imprevisível.

Nosso leitor mais atento já encontrou diversas relações entre a poética de obra aberta e **O leilão do Lote 49** apenas nas explicações que foram apresentadas, tais como a relação da ciência contribuindo para construção do texto narrativo e sendo uma influência para o texto teórico, ou até mesmo a forma inacabada em que as obras mais abertas se apresentam, remetendo-nos ao final do romance de Pynchon em que a narrativa se encerra sem apresentar resposta para o leitor a respeito do mistério de Tristero.

No capítulo seguinte, essas relações se tornarão ainda mais estreitas, pois, a partir dos conceitos demonstrados, faremos uma leitura do romance **O leilão do Lote 49** em que explicitamos, o máximo possível, a forma como a narrativa foi construída explorando a multiplicidade semântica dos elementos presentes na obra.

3 ÍNDICES DE ABERTURA E INDETERMINAÇÃO EM O LEILÃO DO LOTE 49

O presente capítulo tem a finalidade de explorar a narrativa **O leilão do lote 49**, em seus elementos diegéticos, para que possamos revelar alguns de seus índices de abertura e indeterminação. Investigamos a partir dos elementos que constituem a narrativa - enredo, tempo, espaço, personagens e narrador -, que são analisados para que possamos compreender a elaboração do romance de Pynchon em sua estrutura interna e traçar paralelos com a estética de obra aberta proposta por Umberto Eco.

A obra **O leilão do lote 49** já foi explorada a partir dos mais diferentes conceitos, como demonstramos no capítulo primeiro desta dissertação. Neste momento da pesquisa, abordamos a obra de Pynchon tendo em vista a amplitude simbólica de seus elementos. No intuito de investigar como a abertura do romance se dá no interior da narrativa, a partir de seus elementos narrativos, as obras do professor Carlos Reis³⁹ são de fundamental importância para esta análise.

Percorrendo o caminho da personagem Édipa, em **O leilão do Lote 49**, através de seus elementos narrativos, objetivamos ressaltar os aspectos entendidos por nós como índices de indeterminação, pontuando características de sua construção que privilegiam a ambiguidade e a indeterminação de sentido que dão margem, ou mesmo encorajam, a plurivocidade de leituras que fazem desse romance uma obra aberta.

A fortuna crítica será abordada de forma integrada ao texto. Desta forma, alguns dos temas que foram expostos no debate da fortuna crítica de **O leilão do Lote 49**, no primeiro capítulo deste trabalho, emergem aqui a partir do próprio texto de Pynchon; porém, não com a finalidade de reafirmar o que a crítica diz, mas apenas para demonstrar como o texto abre-se às mais diferentes abordagens teóricas. Podemos citar como exemplo: o seu teor feminista, abordado na relação de Édipa com todos os homens que cruzam sua vida no decorrer do enredo; a tendência a um romance psicológico, já que o tempo e o espaço da narrativa se configuram a partir de uma abordagem psicológica; a tendência do romance baseada no conceito de en-

³⁹ O professor Carlos Reis é reconhecido pelos seus trabalhos relacionados ao escritor português Eça de Queiroz. Reis é pesquisador de Narratologia, Teoria e Crítica literária, sendo de singular valor o seu **Dicionário de teoria da narrativa**, publicado junto com Ana Cristina M. Lopes, de 1988. Obra produzida após o período de maior discussão sobre as definições conceituais de Narratologia, que nos apresenta terminologias já consagradas pela crítica.

tropia comunicacional, que é a interpretação que muitos críticos fazem percebendo a progressão de conflitos presentes nas narrativas sem que, aparentemente, esses tenham um desfecho, ou mesmo a tendência da estética pós-modernista, pelo caráter profundamente auto reflexivo presente na construção de **O leilão do Lote 49**.

Os conceitos de Narratologia nos propiciaram uma entrada no romance, sem que para isso já tenhamos uma dessas tendências de leitura em mente. Apesar de nos depararmos constantemente com várias teorias possíveis de serem abordadas no texto de **O leilão do Lote 49**, nossa preocupação esteve em ressaltar a tessitura de uma narrativa que convida e encoraja os leitores a participarem da construção do seu sentido final.

3.1 O ENREDO DE UM ROMANCE SEM FIM

O título desse tópico é questionável, tendo em vista que os romances, graças a sua natureza interpretativa, estão em constante redescoberta por parte dos leitores. Um termo que Umberto Eco e alguns estruturalistas usam para se referir ao processo de interpretação é “atualização”, e esse termo é propício à medida que a interpretação de uma obra artística nada mais é do que a recriação de uma obra a partir da interpretação de uma obra matriz, ou original.

Vejamos, por exemplo, **O leilão do lote 49**, encontra-se em constante atualização a partir do processo de interpretação de seus leitores. Publicada originalmente em 1963, a obra vem sendo amplamente debatida desde então. No entanto, o título desse tópico não se refere a essa não finitude da obra a partir da atualização do enredo do romance através da interpretação de seus leitores. Estamos nos referindo à ausência de desenlace do enredo de **O leilão do lote 49**.

O desenlace é “um evento ou conjunto concentrado de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade, que em princípio encerra a história” (LOPES; REIS, 1988, p. 200), ou seja, o desenlace é a resolução do mistério nas narrativas fantásticas, ou a solução do caso em romances policiais, porém, também pode ser o final feliz para os contos de fadas, ou a morte do herói nas tragédias; o desenlace se caracteriza pela resolução das tensões e dos conflitos que surgem no decorrer do enredo.

Nossa análise para descobrir os índices de indeterminação em **O leilão do Lote 49** começa, portanto, pela última parte do romance, e não apontando o que esse possui, mas demonstrando o que a falta de desenlace causa nessa narrativa de Pynchon. Evidenciando também como ele se utiliza da desconstrução da sequência casual do enredo para ampliar os limites de seu texto e criar uma narrativa sem fim, de forma mais material. Vejamos o último parágrafo do romance:

"Já vai começar", disse Genghis Cohen, oferecendo-lhe o braço. Na sala de leilões, os homens vestiam ternos de *mohair* preto e tinham rostos pálidos, cruéis. Acompanharam-na com os olhos quando entrou, cada qual tentando esconder seus pensamentos. Loren Passarine pairava sobre o estrado como se manipulasse marionetes, os olhos brilhando, um sorriso experiente e implacável. Fixou o olhar em Édipa, sempre sorridente, como se dissesse: surpreende-me que você realmente tenha vindo. Ela sentou-se sozinha, nos fundos da sala, observando as nucas dos presentes, procurando adivinhar qual era seu alvo, seu inimigo, talvez sua prova. Um assistente fechou a pesada porta que dava para o saguão e suas ensolaradas janelas. Ouviu o ruído de um ferrolho que corria, o som ecoando por um instante. Passarine abriu os braços num gesto que parecia pertencer ao sacerdócio de alguma remota cultura, ou quem sabe como um anjo que descesse à terra. O leiloeiro limpou a garganta. Édipa acomodou-se na cadeira para esperar o leilão do lote 49 (PYNCHON, 1993, p. 166).

A primeira frase do trecho nos diz que "Já vai começar". Cohen, o filatelista, está se referindo ao início do leilão do lote 49, lote esse que possui os selos postais com o símbolo da trompa silenciada e faz parte do leilão dos bens de Pierce. Édipa e Cohen apostam que o comprador daqueles selos sabe da existência de Tristero e do sistema M.O.I.T.A., por isso acompanham o leilão, para ver quem arremataria aquele lote; porém, essa frase de Cohen pode denotar o início de algo que vai além da circunstância presente no enredo, ele pode estar se referindo ao começo do *leilão do lote 49*, não essa que o narrador nos mostra na narrativa, mas da própria obra sendo recriada ao final do livro, na interpretação do leitor.

O que ocorre com **O leilão do lote 49** é um caso mais concreto de um romance que não tem fim, tendo em vista que seu enredo não possui o desenlace. Como já foi definido, o desenlace está ligado à conclusão ou desfecho do romance, mas nessa obra de Pynchon a narrativa termina na ação, sem que haja o consequente desfecho. Em outras palavras, o enredo termina no clímax da narração, que é o ponto que antecede o final da narrativa. Portanto, tanto a frase inicial do último parágrafo quanto o próprio momento do romance, que está no clímax, apontam para uma continuidade que aparentemente não existe.

Porém, essa desconstrução da história, rompendo com a expectativa do leitor, que ainda fica sem ter explicações suficientes para dar o desfecho à narrativa, não é particularidade de **O leilão do Lote 49**, inclusive, essa é uma organização do enredo contemplada no **Dicionário de teoria da narrativa**, em que Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes definem como “composições abertas”, nas quais o termo “composição” refere-se à organicidade da obra de arte, levando em consideração que a obra artística “não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas sim um todo coeso, dotado de economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos” (LOPES; REIS, 1988, p. 197) – conceito semelhante à definição de “obra” de Umberto Eco – e quanto ao termo “aberta”, trata-se de composições que carecem de um desenlace, que, em sua composição, privilegiam a indefinição, a ambiguidade dos elementos da obra. Esse conceito pode ser estendido a outras formas de representação artística – assim como o caso de obra aberta –, mas tendo o foco na narrativa, especificamente na obra literária, essa composição aberta se dá no acúmulo de ações que não possuem um desenlace, como acontece em **O leilão do Lote 49**.

Demonstramos que o enredo não dá respostas, ou seja, não fecha a narrativa com uma solução ou um desfecho para a intriga. Tal conclusão e o acúmulo de ações que geram conflitos na narrativa, e que não tem resolução em seu final, tornam a composição do enredo de **O leilão do Lote 49** um exemplo de composição aberta, em termos narrativos.

Existe uma centena de perguntas sobre seu enredo que poderíamos fazer ao romance **O leilão do Lote 49** e não obteríamos respostas. Obviamente essa não é uma característica apenas do romance de Pynchon, contudo, aqui temos uma situação mais extrema, em que o romance termina sem o desenlace da ação. Além do mais, os eventos conflitantes apenas aumentam à medida que a narrativa avança. A propósito, a narrativa começa em um evento de conflito, tendo em vista que é a partir da nomeação de Édipa como inventariante dos bens de Pierce, como podemos ver nas primeiras páginas do romance, que surge a primeira mudança na narrativa.

Portanto, nessa composição que rompe com as expectativas do leitor, mas ao mesmo tempo o convida a participar da construção do sentido daquele enredo, acreditamos que é um dos elementos que torna **O leilão do Lote 49** um romance tão amplo em suas possibilidades.

Os primeiros teóricos de literatura da corrente formalista, como Roman Jakobson, apontaram para a desnaturalização da linguagem como um meio de chamar a atenção do leitor para o texto literário, desautomatizando assim a percepção do leitor. Em **Obra Aberta**, o pesquisador aposta na desnaturalização através da quebra de expectativa do intérprete na própria estrutura da obra. Um exemplo recorrente nas pesquisas de Umberto Eco é o silêncio na obra musical de John Cage que, ao interpolar sons e o silêncio, permite a intervenção do acaso e a participação do ouvinte no processo de criação da música. Assim, também podemos considerar que o silêncio do narrador em **O leilão do Lote 49** funciona de forma semelhante ao processo de criação que existe nas obras de John Cage, sua omissão em oferecer respostas aguça o intelecto do leitor a encontrar suas próprias respostas. Vejamos um exemplo disso na seguinte situação:

Seja como for, eles vão dizer que é paranoia. Eles. Ou, sem ajuda do LSD ou de qualquer outro alcaloide do gênero, você efetivamente topou por acaso com a secreta riqueza e a densidade oculta de um sonho, com uma rede através da qual um número desconhecido de pessoas está verdadeiramente se comunicando, enquanto reservam suas mentiras, seus relatos de rotina e as áridas manifestações de pobreza espiritual para o sistema de correios do governo; talvez até como alternativa válida à falta de saídas, à ausência de surpresa existencial que tanto angustia os americanos que você conhece, sem excetuar a você mesma, queridinha. Ou tudo não passa de uma alucinação. Ou foi montada uma conspiração contra você, muito cara e complexa, incluindo coisas tais como a falsificação de selos e livros antigos, o monitoramento constante de seus movimentos, a disseminação de imagens da trompa postal por toda San Francisco, o suborno de bibliotecários, a contratação de atores profissionais e só Pierce Inverarity saberia mais o quê, tudo isso financiado pelo espólio de uma forma demasiado secreta ou demasiado complicada para que sua mente não jurídica possa compreendê-la, apesar de você ser co-inventariante, tão labiríntica que deve ter um significado maior do que uma simples brincadeira. Ou está fantasiando essa conspiração e, nesse caso, Édipa, você está completamente, perdidamente louca (PYNCHON, 1993, p. 154).

O narrador retrata um momento de confusão da personagem e, mais que isso, a narrativa, por meio dessa reflexão de Édipa, volta-se para si mesma e suspende sua realidade. A partir do momento em que a personagem duvida de si mesma, como podem os leitores prosseguir a leitura sem ter essa dúvida também, sendo que tal reflexão põe em descrédito também tudo o que se passou até aqui? Como já foi mencionado, na falta de um desenlace que explique tal situação, o leitor fica sem respostas. Poderíamos imaginar o que acontece na sequência da narrativa após o seu fim, tais como: o encontro de Édipa com mais um personagem que sabe da existência de Tristero e do sistema M.O.I.T.A., ou a aparição de Pierce no leilão de

seus próprios bens; contudo, essas são suposições que pairam sobre a nossa imaginação ao ler **O leilão do Lote 49**. Assim como a pergunta de Édipa e do leitor sobre a veracidade de todos os fatos que aconteceram até aqui, essas são perguntas que o narrador e a narrativa nos deixam sem resposta.

Na fortuna crítica que exploramos, o pesquisador Vinícius Castro (2013) argumenta a questão da antiparanoia no romance de Pynchon, supondo que na verdade não existem conspirações e que a realidade seria aquilo que Édipa vive antes da nomeação como inventariante dos bens de Pierce, “um grosso maço de dias que pareciam (não seria a primeira vez a admitir?) mais ou menos idênticos” (PYNCHON, 1993, p. 8); nesse caso, Édipa estaria tendo um surto paranoico e teria imaginado todos esses eventos que são narrados no enredo, porém, o romance não impossibilita a leitura para um mistério real.

A citação do momento em que Édipa está confusa sobre tudo o que descobriu é fundamental para a análise do enredo. Em um só ponto o narrador suspende a veracidade dos eventos narrados, porém, não em uma dúvida artificial; o narrador nos coloca em contato com os questionamentos internos da protagonista em relação ao qual o leitor segue acreditando em tudo o que está se passando até aquele momento. Assim, tendo em vista que no início do romance as situações são aparentemente estáveis, com Édipa sendo uma dona de casa, esposa de Mucho e participando de grupos de autoajuda, neste ponto do quinto capítulo do romance, a personagem está sem qualquer referência do que está acontecendo à sua volta, imaginando se é real, se seria apenas um surto paranoico, se ela está apenas sofrendo de uma alucinação devido ao uso de LSD ou se tudo não passa apenas de uma brincadeira. São quatro possibilidades que não são apenas da personagem, mas são sugestões de caminhos para os leitores.

Fazendo uma leitura extradiegética da narrativa e entendendo o romance de Pynchon como um enredo que tem paralelos com a política e a sociedade da Califórnia de 1960, Casey Shoop (2006) afirma em seu artigo que o romance pode ser lido como um luto da personagem Édipa, pela perda de referências da realidade que tanto a personagem quanto os californianos da década de 1960 enfrentam. Os seus argumentos quanto à política e a sociedade já foram debatidos na fortuna crítica. O que nos interessa aqui é a percepção da pesquisadora em perceber uma progressão de eventos que ocorrem na narrativa e fazem com que Édipa perca cada vez mais a sua noção de realidade. Entre esses eventos, podemos citar o início da sua relação

com Metzger, que ocorre logo que a personagem chega em San Narciso. Édipa chega a duvidar do seu instantâneo envolvimento com Metzger, ela “olhou ao seu redor procurando refletores, microfones, fios de câmeras” (PYNCHON, 1993, p. 23), pois, para a personagem, o envolvimento com Metzger seria a ruptura total com seu passado em Kinneret. Tais eventos fazem com que Édipa se engaje em resolver o mistério, aspecto fundamental da história para que haja a busca para resolução dos conflitos que estão instaurados na narrativa. Não podemos confundir com o desenlace que é, como vimos, o fechamento ou a resolução desses conflitos, enquanto a ação é a busca por soluções, é o que faz com que o enredo avance para um possível desenlace, e é formado por “pelo menos três componentes: um (ou mais) *sujeito(s)* diversamente empenhado(s) na *ação*, um *tempo* determinado em que ela se desenrola e as *transformações* evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados” (LOPES; REIS, 1988, p. 190, grifo do autor).

O segundo capítulo da narrativa de **O leilão do Lote 49** é como uma fase de transição em que Édipa está se desvinculando da sua vida em Kinneret e envolvendo-se cada vez mais com sua busca em San Narciso; apesar de não saber exatamente o que é. No início do segundo capítulo, a personagem faz a comparação da cidade de San Narciso a um circuito de rádio, imaginando o potencial de informações que tanto a cidade quanto o circuito poderiam lhe proporcionar, porém, ela ainda não sabia ler os hieróglifos que ocultam o significado das informações que ambos tinham a intenção de comunicar.

No processo de interpretação de uma obra aberta, Umberto Eco coloca a posição do intérprete como um “fruidor”, e tal conceito, como já mencionamos, vem de Roland Barthes, que conceitua a fruição de uma obra de arte como um processo de quebra de expectativa e prazer no momento dessa cisão; porém, essa cisão que Barthes cita, especialmente, em **O prazer do texto** (1973), assim como afirmavam os formalistas do início do século XX, está ligado à estrutura linguística, na ruptura de sintaxe ou na elaboração de uma diferente estrutura linguística. O que podemos perceber é que no conceito de obra aberta, a cisão que a literatura propõe – vamos nos deter à literatura para uma melhor compreensão da análise do romance – não rompe apenas com estruturas linguísticas, mas a forma, ou a estrutura narrativa é rompida para que haja essa quebra de expectativa e a conseqüente fruição do leitor. É disso que se trata a ação em **O leilão do Lote 49**. A ação envolve a personagem principal, Édipa, e os leitores na história, fazendo com que estes estejam engajados

em descobrir o que vem depois, porém, neste romance de Pynchon, esse “depois”, ou seja, o desfecho, o desenlace da história não existe, deixando a aparência que o romance está incompleto.

Voltando para a ideia de composição aberta e a sua relação com o desenlace da narrativa, a ruptura que se apresenta em **O leilão do Lote 49** não existe apenas em termos narrativos, mas também estruturais. Através da ação presente no texto, que se inicia logo no primeiro capítulo com a nomeação de Édipa como inventariante dos bens de Pierce, passando pela transição existente no segundo capítulo, que se caracteriza na sua viagem de Kinneret para San Narciso e seu envolvimento amoroso com Metzger, e a progressão de eventos conflituosos que existem nos próximos capítulos, o narrador cria uma expectativa no leitor de um desfecho que não existe e finaliza o romance sem propor uma explicação para os eventos ocorridos.

Entendendo a narrativa como uma obra formada a partir de um projeto consciente, mesmo que essa consciência criadora do texto não tenha poder de delimitar todas as leituras possíveis, é perceptível que não faz parte da proposta do texto de **O leilão do lote 49** oferecer essas explicações, porém, não é apenas isso. Encontramos no texto possibilidades de interpretações múltiplas que são possíveis a partir de pistas inseridas dentro da própria obra, sendo que algumas dessas possibilidades já foram destacadas neste capítulo. O que vale ressaltar é que essas possibilidades não se excluem. A obra permiti-nos transitar entre as interpretações, jogando com o leitor de maneira dialética durante todo o enredo, sendo que tal configuração lembra-nos uma característica apontada por Umberto Eco, como própria das obras que foram erigidas a partir de uma consciência da arte aberta:

Notamos a tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com uma definição última dessa obra; cada execução a explica, mas não a esgota, cada execução realiza a obra, mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória, mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se (ECO, 1986, p. 57).

Ao lermos novamente a citação de Umberto Eco e se trocarmos o termo “execução” por “interpretação”, perceberemos a semelhança do que estamos confirmando nesta leitura do enredo de **O leilão do Lote 49**. O romance não se esgota em suas possibilidades interpretativas, todas as leituras existem na obra, porém, nenhuma delas pode esgotar o sentido do romance, e mesmo que fôssemos capazes de listar todas as leituras possíveis existentes em **O leilão do Lote 49**, o romance

não teria fim. De forma estrutural, o enredo, como explicitamos anteriormente, termina no clímax, isso faz com que exista um ponto no qual a interpretação não pode prosseguir, já que a leitura está presa às possibilidades que a obra permite. Portanto, o menor dos livros de Pynchon se assemelha com a imagem criada por nós na introdução desta dissertação, de uma casa de espelhos como as que existem em circos, que não precisam de muito espaço geográfico para criar, a partir do jogo de imagens, um ambiente que se abre além do seu espaço físico.

Essa característica nos remete a outra possibilidade de leitura muito difundida na última década, acerca da obra **O leilão do Lote 49** como uma sátira dos críticos literários norte-americanos da década de 1960 que, presos a definições rigorosas de leitura, encontrar-se-iam em uma aporia ao tentar determinar uma leitura para este romance de Pynchon. Tal leitura é confirmada pelo texto quando, ao ser questionado por Édipa sobre o significado da peça bizantina, Driblette diz:

“Você não entende”, disse, já irritado. “Vocês são iguais aos puritanos com a Bíblia. Obcecados com palavras e mais palavras. Sabe onde é que aquela peça existe? Não é nesse armário nem no livro que você está procurando”, continuou, enquanto uma mão emergia do manto de vapor e apontava para sua cabeça, “é aqui. Essa é que é minha função. Dar substância ao espírito. As palavras, quem se importa com elas? São ruídos que precisam ser decorados para sustentar a ação, para vencer as barreiras ósseas que cercam a memória dos atores, não é mesmo? Mas a realidade está dentro *desta* cabeça. Da minha cabeça. Eu sou o projetor no planetário, todo aquele pequeno e fechado universo que é visível no palco está saindo da minha boca, dos meus olhos, às vezes também de outros orifícios” (PYNCHON, 1993, p. 69-70, grifo do autor).

Essa fala de Driblette pode ser entendida como autorreflexão do fazer artístico e dos ditames que regem a crítica que se comporta como os puritanos na hermenêutica bíblica, ou seja, fechados no sentido das palavras. Essa citação, nesta leitura e perspectiva, extrapola a situação narrada no texto e sugere essa inconformidade do autor com a crítica literária da época. Não é apenas nas falas dos personagens, mas esse posicionamento contra um rigor crítico que impõe suas possibilidades de leituras, quer seja pelo autor da obra, ou pela crítica, é confirmado na estrutura narrativa de **O leilão do lote 49** que, rompendo com os padrões de expectativa da história e da narrativa, o autor cria um espaço aberto no qual as possibilidades de leitura são apenas perspectivas que não esgotam o romance em suas possibilidades, desestabilizando qualquer tentativa de apreensão categórica.

Entendemos que o posicionamento contra a autoridade do autor também é demonstrado na incompletude do texto. Tal característica pode ser entendida como

a busca de uma nova relação entre autor e leitor por uma dialética que, quando o autor abre mão de sua autoridade, o processo de interpretação está intimamente ligado ao processo de recriação de uma obra, que é renovada a cada nova perspectiva. Tal configuração é percebida por Umberto Eco como uma das características de uma obra aberta, quando ele fala sobre a existência de uma madura consciência crítica que os artistas e os críticos chegaram na contemporaneidade. Porém, nesse ponto, Pynchon sugere que apenas os artistas estão preparados para esse tipo de arte.

Em **O leilão do Lote 49**, através da leitura que fizemos, encontramos indícios de uma polaridade entre a posição da obra, quanto o fazer artístico e a crítica. Se existe uma consciência madura, essa está sendo imposta por uma arte que não segue mais os ditames da crítica. Sendo que essa arte usa a abertura identificada por Umberto Eco como instrumento pedagógico para formar novas perspectivas para o processo de interpretação, agora sem a autoridade do autor, como demonstramos através dos indícios em **O leilão do Lote 49**, e da crítica, que é impossibilitada, a partir da noção de abertura, de esgotar as possibilidades interpretativas de uma obra.

3.2 O TEMPO DA NARRATIVA

Quanto tempo existe entre o dia em que Édipa foi nomeada inventariante dos bens de Pierce até o dia do leilão do lote 49? Ou, em que época se passa a narrativa? Essas são perguntas que geralmente os leitores fazem ao ler o romance, e são questões que pretendemos investigar nesse tópico da análise de **O leilão do Lote 49**.

Na análise do tempo da narrativa, podemos identificar e demonstrar o funcionamento da dinâmica do aspecto temporal no romance, bem como encontrar indícios para nos situarmos quanto à época em que o enredo se passa. No entanto, nessa análise revelamos mais do que uma caracterização do tempo existente em **O leilão do Lote 49**, pois se não está na proposta da configuração deste romance oferecer respostas, na caracterização do tempo não seria diferente. Em momento nenhum, o narrador nos apresenta uma data em que o enredo está se desenrolando e, além disso, nos é omitido também o tempo que demora a narrativa.

De início, vamos compreender o tempo de duração da narrativa através dos mecanismos que o narrador utiliza para demonstrar a passagem do tempo. Para responder a primeira pergunta, sobre quanto tempo se passa entre o dia em que Édipa foi nomeada inventariante dos bens de Pierce até o final da narrativa, a resposta só pode ser encontrada através da ação desenvolvida no enredo. Na narrativa não existe qualquer outro indício da passagem do tempo, que não a própria ação da narrativa que, pelo seu caráter cronologicamente linear, ou seja, estamos avançando um tempo à medida que os eventos ocorrem e demonstram que existe uma sequência temporal inserida no enredo; caso contrário, teríamos uma sequência de eventos que ocorrem ao mesmo tempo, porém, com outra extensão espacial.

Não existe na narrativa um rigor temporal quanto à passagem do tempo no enredo, ao contrário de epístolas ou romances, cujas marcações temporais são explicitadas através de datas inscritas no desenrolar da narrativa. Em **O leilão do Lote 49**, argumentamos que existe uma dimensão temporal em decorrência da ação do enredo que envolve uma sequência de eventos que ocorrem em um determinado tempo. Quando o tempo da narrativa se caracteriza desta maneira, esse tempo é regido por fatores psicológicos, apontando para a existência de um tempo graças a fatores diagnosticados no enredo,

Entende-se como tal o *tempo* filtrado pelas vivências subjetivas da *personagem* (v.), erigidas em fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do *tempo na história*. (LOPES; REIS, 1988, p. 221, grifo do autor).

Percebemos a existência desse tempo na sequência de eventos que ocorrem em *O leilão do Lote 49*, apesar de não termos marcações temporais para nos afirmar quando Édipa foi nomeada inventariante e quanto tempo se passa até ela tomar a decisão de ir para San Narciso. Poderíamos presumir que esse tempo foi questão de dias. Essa afirmação é possível investigando as ações que ocorrem no primeiro capítulo que, apesar de não terem marcações temporais, a sequência de eventos é curta e linear.

A percepção temporal se torna cada vez mais confusa à medida que a narrativa avança, até porque os eventos acontecem com maior intensidade e de forma mais frequente. No segundo capítulo, já podemos experimentar desta impossibilidade de entender o tempo, pois não ficamos sabendo quanto tempo Édipa passou no Hotel Morada do Eco. Assim, somente os eventos que acontecem com a persona-

gem nos fazem perceber a existência do tempo, configuração semelhante à estrutura do tempo psicológico que está

Diretamente relacionado com o devir existencial da personagem, o *tempo psicológico* é também o referencial da sua mudança, do desgaste e erosão que sobre ela provoca a passagem do *tempo* e as experiências vividas (LOPES; REIS, 1988, p. 221, grifo do autor).

Essa atuação do temporal é perceptível na narrativa através do mesmo mecanismo que identificamos no enredo, uma progressão de perda de referencialidade do real, e tal ação age sobre a personagem principal, de forma que atinge Édipa em seu estado psicológico. A passagem do tempo em **O leilão do Lote 49** está intimamente ligada à busca de Édipa pela revelação do que ela sequer sabe ao certo o que é. Desde o primeiro capítulo, quando Édipa é confrontada por Roseman a aceitar ser inventariante dos bens de Pierce, perguntando se ela não estava interessada naquilo que poderia descobrir, e em sua primeira viagem de Kinneret até San Narciso quando “no seu primeiro minuto em San Narciso, uma revelação também treme-luziu um centímetro além do limiar de sua consciência” (PYNCHON, 1993, p. 17), essa revelação será encarnada no mistério de Tristero, que provocará em Édipa o desgaste ou a erosão, não no aspecto físico, mas no aspecto psicológico.

O tempo da narrativa não está isento de motivações ideológicas. No **Dicionário de teoria da narrativa**, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988) ressaltam como alguns escritores utilizaram a configuração do tempo em suas obras como forma de expressão estética ou proposta ideológica, como, por exemplo:

O romance pós-naturalista, de Joyce a Proust, recorre reiteradas vezes à eliminação das fronteiras e da rigidez cronológica do *tempo* e, contemplando uma sua modulação acentuadamente psicológica, patenteia as crises e angústias do sujeito através dessa dissolução temporal. (LOPES; REIS, 1988, p. 222, grifo do autor).

O aspecto tempo é crucial para compreensão dos dilemas da narrativa de Joyce. O próprio *Finnegans Wake* (1939), analisado por Umberto Eco, é uma obra cujo aspecto temporal é predominantemente ideológico e estético; no qual encontramos várias chaves para a compreensão da narrativa. Em **O leilão do Lote 49**, o tempo também é elaborado com uma finalidade estética. A escolha por um tempo psicológico, como demonstramos ao longo dessa análise do tempo da narrativa, faz com que o aspecto temporal expresse também uma ambiguidade ou uma indeterminação presente em toda a obra e em sua estrutura narrativa.

Outro modo de percebermos a passagem do tempo no enredo está ligado ao conceito de cronótopo, que é, segundo Lopes e Reis (1988), quando há uma integração do tempo e do espaço. Essa integração se dá com as mesmas características que ocorrem entre o tempo e o personagem. Já que existe uma passagem do tempo que causa o desgaste dos personagens, o espaço também será afetado por essa passagem do tempo. Podemos notar isso em **O leilão do Lote 49** através da ambientação de Kinneret e também nas transformações das personagens que povoam esse espaço.

No primeiro capítulo, quando Édipa sai de Kinneret, apesar dos problemas de Mucho com os seus empregos, o marido de Édipa demonstra claras referências de consciência, como seu conselho para que ela procurasse um advogado, já que ele não entendia nada sobre inventários, ou mesmo na vida matrimonial dos dois que, mesmo havendo problemas, estão juntos há um ano. Todo cenário também parece estável: o comércio em que Édipa faz compras, sua casa, seu grupo de autoajuda e sua relação com seu psicólogo. Após o início do seu envolvimento com o Tristero e já desconfiando que talvez estivesse “presa nas garras frias de uma psicose” (PYNCHON, 1993, p. 119), Édipa decide voltar para Kinneret. Nesse regresso de Édipa, a personagem busca encontrar uma segurança que havia deixado em sua antiga cidade e talvez sua antiga vida. Dessa forma, decide que irá buscar a ajuda do Dr. Hilarius e descobrir, talvez, que esteja apenas com problemas emocionais ou estresse e que tudo isso sobre Tristero não existia. Porém, logo na sua chegada:

Parou diante da clínica de Hilarius pouco depois do sol se pôr. As luzes no consultório pareciam estar apagadas." Os galhos de eucaliptos balançavam-se num grande sopro de ar que descia da colina, sugado pelo mar de fim de tarde. Avançando pelo caminho calçado de lajes, surpreendeu-se com o forte zumbido de um inseto que passou rente a seu ouvido, logo seguido pelo som de um disparo. Não era inseto nenhum, pensou Édipa, quando outro estampido dissipou suas últimas dúvidas. No lusco-fusco, constituía um alvo perfeito. A única salvação era a clínica. Correu para as portas de vidro, que estavam fechadas, o saguão às escuras. Apanhou uma pedra junto a um canteiro de flores e arremessou-a contra uma das portas. Nada feito. Estava procurando outra pedra quando um vulto vestido de branco surgiu do lado de dentro, aproximando-se da porta com movimentos nervosos e a destrancando para ela. Era Helga Blamm, que ocasionalmente trabalhava para o Dr. Hilarius.

"Depressa" " ela balbuciou, enquanto Édipa pulava para dentro. A mulherzinha estava quase histérica.

"Que que está acontecendo?", Édipa perguntou.

"Ele enlouqueceu. Tentei chamar a polícia, mas ele pegou uma cadeira e arrebentou a mesa telefônica."

"O doutor Hilarius?" (PYNCHON, 1993, p. 119-120).

Édipa, que foi para Kinneret procurar a ajuda de seu psicólogo, chega na cidade e logo é surpreendida por encontrar uma outra situação que não era aquela que ela havia deixado antes de partir. Essa transformação espacial e também do personagem caracteriza uma mudança no tempo, efeito de rompimento com um momento anterior, a partir do espaço e que se insinua esse processo de transformação.

A figura do narrador contribui para essa elaboração na obra de Pynchon. O narrador tem a possibilidade de transitar no tempo, atuando como um estruturador da sequência dos eventos. Discutiremos mais sobre o narrador em outro tópico, porém, para que possamos compreender alguns aspectos do tempo, em **O leilão do Lote 49**, o narrador é um importante elemento para a elaboração desse aspecto, por exemplo, será o narrador que responderá a segunda pergunta feita sobre o tempo da narrativa no início deste tópico: em quem época o enredo de **O leilão do Lote 49** se passa?

Assim como não existem marcações no enredo que situem o leitor quanto ao tempo em que se desenrolam os eventos, também não encontramos referências de datas para que possamos apontar época em que os eventos estão acontecendo. Apesar da recorrente citação do romance na Califórnia da década de 1960, não há datas no enredo que nos permitem essa leitura. Para essa análise de quando se passa o enredo, precisamos observar índices que ocorrem no texto, como o enredo e o espaço.

Quando Édipa chega ao Hotel Morada do Eco, ela conhece Miles. A descrição de Miles é que ele é um garoto de dezesseis anos e que tem seu corte de cabelo, suas vestimentas e até o sotaque influenciados pela banda *The Beatles*. Nas músicas da banda de Miles, chamada Os Paranoicos, também encontramos indícios da banda dos garotos de Liverpool, como as letras de amores juvenis. Essa caracterização de Miles e de sua banda é uma referência à chamada “beatlemania” que conquistou os Estados Unidos no início da década de 1960.

Em uma reportagem sobre o primeiro show dos britânicos em solo americano, a Revista Veja lançou uma edição especial em fevereiro de 1964⁴⁰, em que relatou a euforia de 73 milhões de norte-americanos que assistiram a apresentação de *The*

⁴⁰ Disponível em <<http://veja.abril.com.br/historia/beatles-beatlemania-1964/show-ed-sullivan-tv-conquista-america.shtml>>. Acesso em 28 jun. 2015.

Beatles no programa de Edi Sullivan, em 1964. A partir de então, a banda britânica que era conhecida apenas na Europa, ganhou o público americano e passou a influenciar a cabeça de jovens, principalmente, dos Estados Unidos.

Além da influência presente na banda Os Paranoicos que, por determinação do seu produtor, deveriam cantar em sotaque inglês, em outro momento da narrativa, quando Mucho está sob os efeitos de LSD, o radialista - Mucho agora era radialista - diz:

“Agora, toda vez que ponho os fones no ouvido”, ele continuou, “realmente compreendo o que ouço. Quando esses garotos cantam 'She loves you', você sabe, ela ama mesmo, ela é uma porção de mulheres no mundo todo, através dos tempos, de várias cores, tamanhos, idades, formas, longe ou perto da hora de morrer, mas ela ama de verdade. E o objeto desse amor é todo mundo. Até ela própria. Édipa, a voz humana é realmente um milagre extraordinário” (PYNCHON, 1993, p. 129).

Mucho está se referindo a música “*She Loves you*” do *The Beatles*, lançada no Reino Unido em 1963 e considerada a precursora da beatlemania em todo o mundo. É no ano seguinte do seu lançamento, que *The Beatles* consagrou-se sucesso nos Estados Unidos.

Todas essas referências a *The Beatles* e a beatlemania faz com que através do enredo possamos pontuar a época em que se passa a narrativa. É principalmente a partir de 1963 que *The Beatles* torna-se um sucesso nas rádios norte-americanas, conquistando toda uma geração de fãs que viriam a ser influenciados por suas músicas.

Outro fator preponderante para que possamos situar o enredo na época em que se passa a narrativa é a partir do espaço em que a ação ocorre. Para essa relação entre espaço e tempo, os professores Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes explicam que não é estranho, por vezes, a revelação do tempo da história a partir da configuração do espaço, já que o “espaço físico é também um lugar de concentração das marcas de um devir temporal” (LOPES; REIS, 1988, p. 222). Assim, em **O leilão do Lote 49**, esses indícios de marcas temporais também estão inscritos no espaço, na ambientação da ação, como quando Édipa vai até a Universidade de San Narciso e o narrador nos diz que:

Era verão, um dia de semana e o meio da tarde, três boas razões para que o campus da universidade estivesse vazio. Mas não ali. Édipa desceu a colina onde ficava o *Wheeler Hall*, atravessou o *Sather Gate* e entrou num pátio cheio de pernas nuas ou cobertas de veludo cotelê e jeans, cabelos louros, óculos com armação de tartaruga, aros de bicicleta brilhando ao sol, bolsas com livros, mesas de armar pouco sólidas, longas petições que iam quase até o chão, pôsteres em favor de associações com iniciais incompre-

ensíveis, tais como FSM, YAF e VDC, espuma de sabonete na fonte, estudantes em animados *tête à-tête*. Atravessou tudo aquilo carregando seu grosso livro, atraída, insegura, uma estranha, querendo se sentir parte do ambiente mas sabendo quantas escolhas entre universos alternativos isso implicava (PYNCHON, 1993, p. 93-94).

A caracterização dos jovens na universidade nos remete, pelo menos, ao movimento de contracultura que houve nos Estados Unidos principalmente na década de 1960. As associações as quais os alunos estavam apoiando também podem ser caracterizadas como indícios para uma análise do tempo da história, de **O leilão do Lote 49**, a partir dos aspectos espaciais: a FMS é, provavelmente, a *Free Speech Movement*, ou Movimento da Liberdade de Expressão, que foi um movimento estudantil que visava a liberdade política das universidades e a liberdade de expressão nas academias. Esse movimento surgiu no ano de 1964, em Berkeley, Califórnia. A YAF é a *Young Americans for Freedom*, fundada em 1960 por um grupo de jovens que tinham como base ideológica o conservadorismo.

Portanto, através desses indícios, como a influência da banda inglesa *The Beatles* ou a descrição do espaço acadêmico no romance, como acabamos de citar, temos a possibilidade de perceber o tempo da história, que é ambientada em meados da década de 1960. Já sobre o tempo da narração, ou seja, a duração do tempo em que acontece o enredo, não conseguimos determinar nenhum tempo estimado já que à medida que a narrativa avança, temos uma progressão de perda de referência do real que impede Édipo e aos leitores perceberem essa passagem do tempo de forma mais explícita.

Talvez por motivos ideológicos, a narrativa seja exatamente centrada na década de 1960, já que equivale a uma época de grande efervescência cultural nos Estados Unidos, transformações políticas e culturais. O retrato dessa época através do romance de Thomas Pynchon não deixa de ser uma representação de um tempo em que existiu o rompimento de vários paradigmas morais e se viu a possibilidade do surgimento de uma sociedade menos fechada em seus conceitos morais.

Quanto à pergunta sobre a duração da ação, o enredo não nos permite formular uma resposta para essa questão. Sabemos que existe a passagem do tempo através dos eventos que ocorrem na narração e graças a essas características podemos dizer que **O leilão do Lote 49** possui um tempo psicológico. Além disso, percebemos o efeito do tempo sobre o espaço, porém, como existe uma progressão de

perda de referencial do real, à medida que a narrativa avança a questão do tempo se torna cada vez mais imprecisa.

3.3 O ESPAÇO DE **O LEILÃO DO LOTE 49**

Já que no tópico anterior falamos de uma integração entre tempo e espaço, identificando o aspecto temporal através da dinâmica espacial, agora vamos analisar o espaço de **O leilão do Lote 49**. Como na metáfora que temos utilizado para descrever o romance – como uma sala de espelhos – o espaço é um dos elementos trabalhados por Pynchon para que seu romance tenha essa expansão plurívoca e aberta.

Antes de analisar esse aspecto no texto, precisamos explicar as instâncias de espaço que serão analisadas aqui. No tempo, tivemos o tempo do enredo e o tempo da história, em que o primeiro, caracteriza o tempo em que a ação se desenrola e o segundo, como uma marcação temporal da época em que é ambientado o romance. Quanto ao espaço, ele integra o domínio da história, ou seja, assim como o enredo, o tempo, os personagens e o narrador, o espaço faz parte integrante da história e podemos caracterizá-lo em uma primeira instância, como a descrição dos “componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação (v.), e à movimentação dos *personagens* (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.” (LOPES; REIS, 1988, p. 204, grifo do autor), e, a partir de uma segunda instância, o espaço também pode ser entendido por aspectos mais abstratos, como um espaço social, que reflete uma atmosfera social, ou um espaço psicológico, que seria a construção do espaço a partir do estado psicológico dos personagens ou do narrador.

Na perspectiva dessa primeira instância, temos as cidades de Kinneret, San Narciso e San Francisco, como os grandes cenários para ação da história e, aqui, assim como no aspecto temporal, existe a caracterização desses espaços a partir de uma abordagem psicológica. Como o narrador é onisciente, ele descreve o espaço a partir da visão de Édipa e, por consequência, esses espaços tendem a ir além do seu aspecto físico e adquirem indícios que podem ser usados como chaves para compreendermos a narrativa.

Seguindo a sequência da narrativa, o primeiro cenário é *Kinnerert-Among-the-Pines*. A cidade em que Édipa reside no primeiro capítulo é fictícia. Não existe ne-

nhuma cidade chamada Kinneret na Califórnia, porém, a falta de descrição do espaço nos deixa em dúvidas quanto a isso, pois a omissão dos aspectos físicos faz com que imaginemos que realmente a cidade existe e o narrador não precisa descrevê-la. Os locais que são descritos são provavelmente os lugares que Édipa mais frequenta: o supermercado e sua casa, sendo que ambos são descritos com pouca clareza.

O narrador não descreve o espaço com exaustão, existe uma economia de palavras e de profundidade que faz com que tudo o que é descrito seja algo carregado de sentido na narrativa. Não estamos afirmando que narrativas com características mais realistas abusam de descrições irrelevantes. Necessariamente, se existe uma descrição é porque existe uma necessidade para descrever o ambiente ou objetos com maior profundidade, porém, não é isso que acontece em **O leilão do Lote 49**.

O romance é econômico em suas descrições espaciais, e a exposição do espaço geralmente está a serviço de uma mensagem, por exemplo: Édipa percebe seus dias em Kinneret como um “grosso maço de dias que pareciam (não seria a primeira a admitir isso?) mais ou menos idênticos” (PYNCHON, 1993, p. 8). Essa descrição psicológica de como Édipa percebe seu tempo em Kinneret nos dá uma ideia do porquê da ausência de uma explicação mais profunda: a personagem não vê seus dias e, conseqüentemente, seu espaço como algo dinâmico e que mereça ser aprofundado. Nada chama a atenção de Édipa naqueles dias e naquele espaço, e já que o narrador é quase um subproduto da consciência da personagem, ele não nos oferece uma descrição mais detalhada. O fato de sabermos que existe um supermercado e a casa de Édipa, parece ser suficiente para o propósito da narrativa.

Por outro lado, quando o narrador trata de Mucho e seus problemas no seus empregos, existe uma atenção para a descrição do espaço. Isso ocorre porque aquele espaço afeta o psicológico de Mucho, e como já mencionamos, os aspectos temporais e espaciais estão a serviço de fatores psicológicos que, inevitavelmente, transparecem a condição psíquica dos personagens. Vejamos o caso de Mucho e seu emprego como vendedor de carros usados:

No entanto, pelo menos havia acreditado nos carros. Talvez demais: mas como não acreditar, vendo gente mais pobre do que ele - pretos, mexicanos, matutos, um desfile que durava sete dias por semana - trazer os carros mais horrorosos para dar de entrada na troca: extensões metálicas e motorizadas deles próprios, de suas famílias e do que deviam ser todas as suas

vidas, tão despídos diante de um estranho como ele que iria examiná-las, o chassi empenado, a ferrugem por baixo da lataria, o para-lamas repintado numa cor diferente o bastante da original para deprimir o valor do carro, se não o próprio Mucho; com o interior cheirando irremediavelmente a crianças, bebida barata, duas e até três gerações de fumantes, ou apenas a pó; e, quando os carros eram varridos, via-se o verdadeiro resíduo daquelas vidas, e era impossível dizer o que tinha sido de fato jogado fora (se tão pouco chegava às mãos daquela gente, ele imaginava que por simples medo deveriam apegar-se a quase tudo) e o que simplesmente (talvez tragicamente) tinha sido perdido: cupons prometendo descontos de cinco e dez centavos, bônus para compras em supermercados, volantes cor-de-rosa anunciando liquidações, tocos de cigarro, pentes banguelas, anúncios de emprego, páginas amarelas arrancadas de catálogos telefônicos, trapos de roupas de baixo ou vestidos que de tão velhos tinham virado antiguidades, usados para limpar o bafo do motorista no para-brisas e deixá-la ver o que quer que fosse, um filme, uma mulher ou um carro cobichados, um policial capaz de mandá-la encostar só para não perder a prática, tudo aquilo recoberto uniformemente, como uma salada de desespero, de um molho pardacento de cinzas de cigarro, fumaça do escapamento condensada, poeira, dejetos humanos - ele ficava enojado de ver, mas não tinha como evitar. (PYNCHON, 1993, p. 8-9, grifo do autor).

O revezamento entre a descrição dos carros que Mucho negociava e traços psicológicos deste personagem evidenciam como o espaço está sujeitado a uma interpretação psicológica dos personagens. Tanto o é que quando a narrativa focaliza Édipa novamente toda essa descrição espacial que afeta psicologicamente Mucho desaparece, porque tais eventos não afetavam Édipa como acontecia com Mucho, portanto, sua percepção é diferente e, conseqüentemente, há uma mudança na descrição do espaço.

O espaço em **O leilão do Lote 49** vai além da explicação que aqui demonstramos de espaço, tendo-o como descrição do cenário ou de um objeto existente na narrativa. Podemos perceber ao longo do enredo uma mudança de perspectiva do narrador, de forma a ocasionar uma mudança no plano espacial; não uma mudança física, mas uma mudança de perspectiva, ou seja, a narrativa demonstra como até mesmo um aspecto que pode parecer fixo, como o espaço ou o objeto, pode ser relativizada a partir da concepção de que a interpretação está sujeitada a um processo de interpretação individual.

Os personagens Édipa e Mucho são infelizes em seu casamento, porque parece não haver compreensão da perspectiva do outro. A forma como Édipa pensa sobre Mucho, como é exposto pelo narrador, prejudica a relação de ambos. Enquanto Mucho, talvez por ser “sensível demais” (PYNCHON, 1993, p. 10), como Édipa diz, percebe o mundo de uma forma diferente. Édipa só pode compreender o mundo através de sua percepção, que, por ser tão diferente do seu marido, faz com que

ambos acabem entrando em conflito. Na citação sobre o emprego de Mucho, na revendedora de carros, o personagem percebe o carro não como um objeto de consumo, mas como uma metáfora para a vida das pessoas, enquanto as pessoas que queriam vender seus carros estavam apenas querendo consumir um novo produto. Apesar dessa interferência desse fluxo de consciência de Mucho, a história de **O leilão do lote 49** é contada a partir da visão de Édipa, por isso sua perspectiva de tempo e espaço são predominantes na narrativa.

Os espaços descritos através do recurso de representação de memórias surgem até com maior detalhamento do que os espaços em que estão ocorrendo as ações no tempo presente do enredo. Essa maior descrição dos espaços lembrados demonstra novamente o caráter psicológico do aspecto espacial em **O leilão do lote 49**, como quando Édipa se lembra de que

Na Cidade do México, foram bater por acaso numa exposição de pinturas da bela exilada espanhola Remedios Varo: na tela central de um tríptico, intitulado *Bordando el manto Terrestre*, apareciam algumas frágeis raparigas, com rostos em forma de coração, olhos grandes e cabeleiras douradas, prisioneiras no último andar de uma torre redonda, bordando uma espécie de tapeçaria que, tombando das seteiras no vazio, tentava em vão preenchê-lo: pois todos os outros prédios e criaturas, todas as ondas, navios e florestas da Terra estavam contidos nessa tapeçaria, e a tapeçaria era o mundo. Édipa, obstinada, postara-se diante da pintura e chorara. Ninguém notou, ela usava aqueles óculos escuros convexos que escondem os olhos. Por um momento perguntou-se se a vedação em torno de suas órbitas era capaz de permitir que as lágrimas enchessem todo o espaço circunscrito pelas lentes e nunca se secassem (PYNCHON, 1993, p. 17-18).

Essa memória resgata, na profundidade da descrição, a atmosfera vivida por Édipa no momento da lembrança. Novamente temos a descrição do objeto intercalada com as emoções experimentadas pela personagem. Notadamente a descrição do quadro de Remedios Varo, *Bordando el manto Terrestre*, agora está sujeito a percepção de Édipa, já o curioso leitor, ao procurar o quadro para ter essa referência, encontrará um novo quadro, porque, por mais que sua interpretação esteja condicionada a descrição dada em **O leilão do Lote 49**, sua percepção atuará de maneira que ele perceberá a obra a partir de suas próprias experiências, incluindo a leitura desse romance.

A questão do quadro de Remedios Varo é especialmente interessante para a crítica que trabalha com o romance como sendo uma crítica ao estudo de teoria ou a abordagem da crítica literária na década de 1960. Existem diversos elementos presentes no quadro que não fazem parte da descrição que o narrador faz em **O leilão do lote 49**. Assim como todo elemento descrito é necessário ao enredo, os elemen-

tos omitidos também são omitidos por algum motivo, e acreditamos que a omissão de elementos centrais do quadro de Remedios Varo é uma forma de demonstrar para os leitores o quão subjetiva e individual é a apreensão, através do processo de interpretação do sentido de uma obra de arte.

Já comentamos como a ausência de elementos atua nas obras abertas, a música de John Cage, a literatura de Samuel Beckett e a própria narrativa de Thomas Pynchon que, através de uma ruptura na estrutura da história, omitindo o desenlace da ação, leva o romance a expandir-se às múltiplas possibilidades interpretativas. A omissão de elementos centrais na descrição do quadro de Remedios Varo atua da mesma forma, pois o leitor que busca o quadro *Bordando el manto Terrestre* resgatando a referência presente no texto, encontra um quadro diferente, porque a interpretação sempre estará sujeita a recriação da obra a partir da experiência individual da interpretação.

No início do segundo capítulo temos novamente o espaço descrito além de seus aspectos físicos na viagem de Édipa à San Narciso. Apesar de existir até localização geográfica de San Narciso, como uma cidade que fica mais ao sul da Califórnia, essa cidade também não existe como parte do estado da Califórnia. É nessa viagem que Édipa percebe a cidade como um circuito de rádio. Apesar de já termos debatido essa passagem, vale ressaltar que é mais um indício do aspecto psicológico interferindo na descrição espacial.

Édipa chega em San Narciso a fim de fazer novas descobertas, sair de sua torre à lá Rapunzel, como a narrativa diz. A descrição do espaço é feita a partir desse sentimento de Édipa, portanto, a cidade acaba assumindo características semelhantes ao circuito que, como um transmissor, sua função é sempre de conduzir informações ou energia que se transformam posteriormente, dentre outras coisas, em luz, movimento, calor ou sons. Assim, a impressão de Édipa, influenciada por essa curiosidade que a motiva a aceitar o cargo de inventariante, interfere na descrição do espaço feita pelo narrador.

Além da descrição do panorama da cidade como um circuito elétrico, existe um “*smog* que pairava sobre toda a linha do horizonte” (PYNCHON, 1993, p. 20). Esse *smog* está caracterizando outro aspecto de San Narciso: a poluição. Porém, o narrador não se refere à neblina misturada com fumaça com espanto, é como se fosse uma característica normal das cidades ao sul da Califórnia; mais adiante na narrativa o fenômeno aparece novamente, porém, como um aspecto psicológico de

Édipa: “Passando algum tempo desistiu, como se uma nuvem houvesse tapado o sol ou o *smog* se tornado mais denso, rompendo assim o “instante religioso”” (PYNCHON, 1993, p. 20).

Ao chegar em San Narciso, Édipa passa por uma série de casas idênticas, sequência rompida apenas pelos portões da empresa *Yoyodyne*. Empreendimento de Pierce que atua na indústria aeroespacial. Após passar da empresa, “o arame farpado cedeu lugar outra vez ao desfile já familiar dos prédios cor bege, pré-fabricados com lajes de concreto” (PYNCHON, 1993, p. 21). Essa imagem do conglomerado de casas iguais, todas em torno da empresa de Pierce, remete-nos a concepção de arquitetura contemporânea, ou pós-moderna, em que se tem abandonado o valor estético em prol de uma praticidade (JAMESON, 1997). Esse cenário de San Narciso pode ser lido como uma denúncia contra essa forma industrial, serial, de concepção do espaço; e não apenas do espaço, mas da sociedade.

Não é apenas o espaço, voltando na narrativa, Édipa percebia seus dias como um grosso maço de dias mais ou menos idênticos; as casas são descritas como um conglomerado de construções iguais, não só o aspecto psicológico, mas também o aspecto físico das coisas parecem sempre iguais, então, o questionamento que podemos fazer é: será o aspecto psicológico que interfere na interpretação do espaço físico ou é a falta de profundidade, a falta de valor estético que nos tem feito entender a realidade de uma forma prática e objetiva?

Sendo isso uma possível denúncia na narrativa de **O leilão do lote 49**, já devemos saber que ficaremos sem resposta. A única certeza é que a personagem Édipa se sente incomodada com esse estado de falta de intensidade e encontra no mistério de Tristero uma possibilidade para escapar desse processo de massificação dos dias, de padronização dos prédios, da sociedade e dos indivíduos.

A descoberta de Édipa sobre o Tristero cria uma mudança em alguns aspectos da narrativa, tal como as visões de espaço. No início do capítulo 3, o narrador afirma que “o processo de sensibilização começou para valer com a carta de Mucho ou na noite em que ela e Metzger foram parar por acaso num estranho bar chamado O Escopo” (PYNCHON, 1993, p. 40). O narrador assim afirma porque após a descoberta dos mistérios, Édipa empenha-se para descobrir os significados ocultos que estavam sendo omitidos dela, até então.

Podemos fazer um paralelo entre a primeira parte do romance, que seria no primeiro capítulo, tomar o segundo capítulo como um capítulo de transição e do ter-

ceiro em diante, como uma segunda parte, em que o mistério consome todos os sentidos de Édipa que agora, por um acaso ou por ter realmente descoberto um mistério secular, vê em todos os espaços a interferência de Tristero. Portanto, até mesmo objetos ou espaços que passariam despercebidos, ou descritos de forma genérica, agora possuem uma maior profundidade de descrição, que geralmente nos faz perceber que tal objeto ou tal espaço possui ligação com o mistério de Tristero. Vejamos o exemplo do bar O Escopo:

O Escopo provou ser o ponto de encontro dos especialistas em eletrônica da Yoyodyne. O letreiro de néon verde na fachada imitava engenhosamente o mostrador de um osciloscópio no qual se reproduziam, num balé sempre renovado, as formas vibratórias de Lissajous. Devia ser o dia do pagamento e todos lá dentro já estavam bêbados. Acompanhados por olhares atentos, Édipa e Metzger encontraram uma mesa nos fundos. Apareceu um enrugado garçom, usando óculos escuros, e Metzger pediu dois *bourbons*. Édipa, olhando a seu redor, começou a ficar nervosa. A freguesia do Escopo tinha algo de inquietante: todos usavam óculos e os encaravam em silêncio. Exceto por uns dois ou três mais perto da entrada, concentrados em tirar melecas e ver quem conseguia jogá-las mais longe.

De repente, a vitrola automática nos fundos do bar emitiu uma série de sons estranhos. Todo mundo parou de falar. O garçom voltou nas pontas dos pés com as bebidas.

"Que que está acontecendo?", sussurrou Édipa.

"Isso é do Stockhausen", explicou o sabido velhinho, "a turma que chega mais cedo é fã de música atonal." (PYNCHON, 1993, p. 41-42, grifo do autor).

A atmosfera densa, rompida apenas pelos barulhos estranhos que saíam da vitrola, chama a atenção de Édipa ao ponto de, para ela, o bar O Escopo não ser apenas mais um bar. Até mesmo o letreiro que é tão característico dos bares noturnos merece ser descrito. As pessoas de óculos escuros, o ambiente e a música; não é o espaço que chama a atenção de Édipa, mas a construção do espaço é formada por suas experiências, pois é no bar que Édipa tem seu primeiro encontro com a organização M.O.I.T.A. e o mistério de Tristero.

Outra construção de espaço a ser notada é o espaço social. Aqui não temos a dicotomia clássica de espaço urbano e espaço rural, mas existe uma mudança no espaço social que tem efeitos sobre o desenrolar da narrativa.

No início do romance, Édipa é a típica mulher de classe média dos Estados Unidos da década de 1960. Essa característica é marcada pelos espaços em que a personagem é ambientada, como o "almoço servido em elegantes pratos de plástico, no qual a anfitriã talvez tivesse abusado do *kirsch* na *fondue*" (PYNCHON, 1993, p. 7), ou o supermercado, sua casa, onde mora com Mucho e o seu grupo de autoajuda. Já na metade do romance, no terceiro capítulo, a personagem está morando em

um hotel na beira da estrada e frequentando um bar de funcionários da *Yoyodyne*. Na continuação da narrativa, Édipa é retratada na rua, conversando com moradores de rua e pessoas de caráter duvidoso. Nessa progressão em que Édipa, à guisa da metáfora por ela utilizada, sai do castelo, ou seja, da zona de conforto, os ambientes tornam-se mais significativos de sentido e a descrição é cada vez mais aprofundada.

Quando Édipa chega a San Narciso pela primeira vez, ela vê uma cidade entorpecida pela aparência, que protege a classe média e a classe média alta e distrai os turistas, porém, Édipa está disposta a ir mais profundo nas artérias da cidade, e talvez o que confunde Édipa em seu caminho para descobrir o mistério de Tristero não seja o mistério, mas seja a realidade que ela encara; uma realidade que fica a margem do que a maioria percebe, uma realidade escondida por estatísticas de um país com um dos maiores PIBs do mundo, mas que possui, para aqueles que estão dispostos a perceber além do mundo oficial ou da aparência, suas feridas ainda abertas.

Ainda no bar O Escopo, a descrição apresenta elementos, aparentemente, aleatórios, porém, que indicam caminhos possíveis para construção do sentido de **O leilão do Lote 49**. Estamos nos referindo à citação a Stockhausen e a música atonal. Stockhausen também aparece em **Obra aberta**, de Umberto Eco, e é o primeiro exemplo de obra aberta analisado pelo pesquisador na obra. Esse referência comum entre Pynchon e Umberto Eco não é aleatória, pois, enquanto Pynchon observa as referências que estão criando obras a partir dessa noção de ruptura com a estrutura padrão, Umberto Eco analisa esses compositores para criar sua **Obra aberta**.

Se um dos problemas que Pynchon trata em **O leilão do lote 49** é a comunicação, essas obras que possuem essa estrutura mais aberta surgem como uma nova perspectiva de comunicação em que, a partir das rupturas, num processo de interpretação dialética, elas alcançam o máximo de informações transmitidas a partir de uma única obra. Stockhausen é um exemplo dessa construção. Sua obra, entregue quase incompleta ao executante, tende a adquirir novas perspectivas a cada execução, assim como já demonstramos acontecer com **O leilão do lote 49**. A cada leitura, o romance atualiza-se e é aberto a uma nova perspectiva, graças a sua estrutura aparentemente incompleta.

O espaço de **O leilão do lote 49** está permeado de índices de abertura, tais como os aspectos psicológicos envolvidos e o espaço sendo um meio para perceber a passagem do tempo, mas não apenas isso, o texto também possui essas referên-

cias que dificilmente passam despercebidas para os leitores. Pynchon é direto em suas referências, existem algumas que são mais sutis no texto, contudo, outras surgem no romance de forma clara, como o quadro de Remedios Varo que aparece apenas uma vez na narrativa e não é totalmente inserido na ação do enredo, ou a música de Stockhausen que é tocada em um bar de funcionários da *Yoyodyne*, um ambiente em que dificilmente seriam encontrados fãs de música atonal.

Ainda em San Narciso, a cidade é constantemente citada com as características anteriormente mencionadas, com uma “proliferação de casas de três quartos que grassavam aos milhares pelas colinas bege-escuro, implícito de alguma forma numa certa arrogância do *smog*” (PYNCHON, 1993, p. 48). O bege-escuro que cobre as colinas na verdade são casas que, de tantas, fez sumir o verde natural que outrora estivera ali. Ao longo da descrição do espaço em San Narciso, percebemos que a cidade se insinua como um canteiro de obras de Pierce, lugar onde ele foi o grande especulador imobiliário, implantou seus empreendimentos e construiu seu império.

A percepção desse espaço, assim, torna-se mais um índice de abertura quando Édipa encara a possibilidade de tudo o que ela descobriu sobre o mistério de Tristero com Mike Fallopian, que frequenta o bar O Escopo, com Randy Driblette, que atua no teatro da cidade, ou na livraria Zapf, onde Édipa encontra o livro da peça **Tragédia do mensageiro**, com anotações sobre Tristero, Stanley Koteks, funcionário da *Yoyodyne* que fala para Édipa sobre entropia, ou com o professor Emory Bortz, professor da universidade de San Narciso, não passa de uma armação controlada por Pierce; e como ele tem controle financeiro sobre toda a San Narciso, facilmente ele poderia estar controlando esses homens como personagens de um jogo inventado por ele para brincar com Édipa, como ela posteriormente supõe.

Em San Francisco, outra cidade em que Édipa transita, temos a maior imersão da personagem no meio marginal. Como já mencionamos anteriormente, à medida que a ação avança Édipa se encontra cada vez mais no meio marginal da Califórnia e, coincidentemente ou não, a cidade de San Francisco é explicitamente uma referência a São Francisco real, pois ruas e avenidas que são citadas no romance realmente existem.

Ela reparou então que estava na autoestrada, rumando inexoravelmente para Bay Bridge, em plena hora do *rush*. Ficou atônita com o espetáculo, pois sempre pensara que só havia tal volume de tráfego em lugares como Los Angeles. Alguns minutos depois, olhando San Francisco do ponto mais alto do arco da ponte, viu que a cidade estava encoberta de *smog*. Neblina, cor-

rigiu-se, só pode ser neblina. Impossível existir *smog* em San Francisco, a sabedoria popular tinha como certo que a poluição só começava mais ao sul. Sem dúvida a culpa era o ângulo do sol (PYNCHON, 1993, p. 98).

Essa descrição da entrada de San Francisco pode ser entendida como uma representação⁴¹ irônica da cidade real de São Francisco⁴², que fica na Califórnia, Estados Unidos. E que, por ser reconhecidamente um centro do ativismo liberal e seus habitantes engajados em questões sociais, a narrativa nos apresenta uma “San Francisco” poluída, quase irreconhecível pelo *smog* que paira no ar. Observa-se que não é apenas na descrição do espaço físico, como ruas ou pontes, que surge a sugestão da representação desta cidade norte-americana. Na descrição do espaço social, também surgem indícios para essa relação:

“Aqui”, disse o guia, enquanto tentáculos de suor vinham macular seu colarinho, “vocês vão ver os membros do terceiro sexo que tornaram famosa essa cidade às margens da baía. Para alguns de vocês a experiência pode ser um pouco estranha, mas lembrem-se de não agir como um bando de turistas. Se alguém propuser alguma coisa, levem na brincadeira, é tudo parte da alegre vida noturna desse extraordinário bairro de North Beach” (PYNCHON, 1993, p. 100).

Esse trecho refere-se a um momento em que Édipa decide explorar a cidade de San Francisco e encontra um grupo de turistas que fazem um passeio noturno pelos bares da cidade, porém, a tentativa de Édipa de fugir do mistério de Tristero faz com que a personagem tenha uma relação ainda mais profunda com a cidade, talvez finalmente descobrindo as mensagens ocultas que a cidade tentava lhe transmitir, contudo, ela ainda não estava preparada para entender os hieróglifos.

Ainda em San Francisco, após sair bêbada do bar, “penetrando novamente na cidade, infectada cidade” (PYNCHON, 1993, p. 106), Édipa passa a encontrar o símbolo da trompa postal em todos os lugares, em Chinatown, pelas calçadas, até pegar um ônibus e simplesmente ver, através da janela, a repetição da trompa postal por toda a cidade.

O espaço descrito nessa madrugada em que Édipa vaga por San Francisco é claramente interferido por um estado caótico do estado psicológico da personagem. O símbolo da trompa postal está espalhado por toda a cidade e, se antes, a presença desse símbolo seria motivo para uma descrição mais aprofundada do espaço,

⁴¹ O termo representação remonta às reflexões de Platão e Aristóteles sobre procedimentos imitativos articulados no discurso estético-verbal, denominado na **Poética** de Aristóteles como “mimeses”.

⁴² Ao mencionar São Francisco, com esta grafia, estamos nos referindo a cidade que existe na Califórnia, Estados Unidos, em contraste com San Francisco, grafia mantida pelo tradutor Jório Dauster ao nomear a cidade do universo ficcional **O leilão do lote 49**.

pois afetava Édipa emocionalmente, agora esse símbolo surge em uma frequência tão constante que Édipa se surpreende com a sua ausência.

A narrativa fica mais confusa à medida que Édipa vaga pelas ruas de San Francisco, e em muitos momentos o leitor fica em dúvida sobre a coerência dos relatos. A própria personagem afirma, em determinado momento, que “mais tarde, talvez lhe seria difícil separar a realidade do sonho naquela noite” (PYNCHON, 1993, p. 106), ou seja, a narrativa desconstrói a veracidade dos fatos ocorridos; e os espaços, apesar de reais, adquirem um caráter insólito com a presença do símbolo de Tristero. Isso porque a própria Édipa já começa a duvidar de sua sanidade, ao passo que o leitor, guiado por essa personagem, sente-se também confuso por entre esses espaços.

Se desde o início sabemos que a descrição dos espaços possui forte influência da percepção dos personagens, e que muitas vezes esse espaço é condicionado por um sentimento que afeta o personagem, no qual o narrador mantém o foco narrativo, neste momento da narrativa, com Édipa cada vez mais confusa, os espaços parecem ganhar contornos caóticos; ou é isso ou são os novos espaços em que Édipa transita que, dentro da dinâmica da representação, representam uma realidade marginal pouco conhecida pelos turistas e pouco prestigiada pela mídia.

Após sua estada em San Francisco, Édipa vai para Kinneret tentando reencontrar novamente o seu equilíbrio, metaforicamente, tentando voltar para a torre do castelo. O que Édipa não percebe é que Kinneret também mudou e, assim como podemos perceber a passagem no tempo através dos aspectos psicológicos na personagem, com esse retorno de Édipa percebemos como a passagem do tempo também afetou os espaços em Kinneret. O que não há, contudo, é um detalhamento desse espaço. Como já demonstramos, o romance tem um forte apelo psicológico e todas as transformações, mesmo de espaço, existem a nível psicológico.

As referências de Édipa em Kinneret são o seu psicólogo, Dr. Hilarios, e seu ex-marido, Mucho, porém, ambos se encontram em um alterado estado psicológico. O Dr. Hilarios ficou louco e Mucho está viciado em LSD. A nossa personagem está cada vez mais confusa e, com a fragmentação de referências nas quais ela pudesse encontrar um equilíbrio, a própria narrativa perde a condição de estabelecer contato mesmo com a realidade ficcional; assim, acreditamos que esse seja o motivo para uma ausência de descrição do espaço, tanto em Kinneret quanto em San Narciso,

quando Édipa volta à cidade para concluir o processo de inventário dos bens de Pierce.

Em San Narciso, Édipa descobre que Metzger havia fugido com a namorada de um dos Paranoicos, deixando-lhe apenas uma carta. Randy Driblette cometeu suicídio. A loja Zapf, em que havia encontrado a edição que continha a peça **A tragédia do mensageiro** com referência à Tristero, foi consumida pelas chamas em uma suposta tentativa do dono de ganhar dinheiro com o seguro. Emory Bortz, o professor, explica-lhe toda a história de Tristero, porém, não sabe como eles haviam chegado aos Estados Unidos e tudo o que tinha eram apenas suposições. Mike Fallopian, que Édipa novamente o encontra no bar O Escopo, acaba por confundir ainda mais Édipa quando sugere a possibilidade de que tudo o que está acontecendo seja apenas uma brincadeira de Pierce.

Sem a característica mais rígida do espaço físico, a dinâmica do espaço psicológico se apresenta através de uma narrativa com uma atmosfera cada vez mais densa em que o aspecto psicológico da personagem surge projetado em espaços imprecisos. Além disso, existe um retorno para a configuração do espaço inicial, em que Édipa perde novamente a intensidade e volta à sensação de insulação descrita no primeiro capítulo, ocasionando uma perda de descrição dos espaços presentes na tessitura ficcional:

Velhas obturações começaram a incomodá-la. Passava noites inteiras olhando para o teto iluminado pelo brilho rosado do céu de San Narciso. Outras noites dormia como se dopada por dezoito horas e despertava irritada, quase incapaz de pôr-se de pé. Nos encontros com o velho loquaz e entusiástico que agora cuidava do espólio, sua atenção não durava mais de alguns segundos, e ela ria nervosamente mais do que falava. Vez por outra era acometida sem motivo de acessos de náusea, durando uns cinco ou dez minutos, que lhe causavam grande sofrimento e desapareciam como se nunca os tivesse sentido. Tinha dores de cabeça, pesadelos, dores menstruais (PYNCHON, 1993, p. 155).

Podemos observar na citação essa configuração do espaço e do tempo retomando índices de imprecisão no discurso do narrador. Do mesmo modo que o cronótopo evidencia a ação do tempo no espaço, podemos perceber o espaço através do tempo, ou a ausência de uma descrição mais detalhada do espaço. Édipa volta a viver dias em que o tempo e o espaço retomam a configuração do mesmo modo como existe no início da narrativa, mencionados apenas de uma forma geral, sem que exista uma precisão temporal ou espacial. Porém, em certo momento o narrador descreve:

Édipa caminhou ao longo de um trecho da via férrea que corria paralela à auto-estrada. Daqui e dali saíam desvios em direção aos terrenos das fábricas. Talvez essas fábricas também tivessem pertencido ao Pierce. Mas que importava agora se tudo em San Narciso houvesse pertencido a ele? San Narciso era um nome, um incidente no registro climático dos sonhos e daquilo em que os sonhos se transformam na luz acumulada dos dias, uma rajada de chuva passageira ou o ponto em que o furacão toca a terra em meio às solenidades mais elevadas, mais continentais: frentes frias de dor e privação coletivas, ventos alísios de abundância. Ali estava a verdadeira continuidade, San Narciso não tinha limites. Ninguém sabia ainda como traçá-los. Há algumas semanas, Édipa se dedicara a pôr em ordem o que Inverarity deixará para trás, sem nunca suspeitar que a herança eram os Estados Unidos da América (PYNCHON, 1993, p. 160-161).

Essa via férrea, que também compõe o cenário, também pode ser entendida como os caminhos possíveis da narrativa; como mencionamos, Édipa se encontra em uma encruzilhada, assim como os leitores, e, já que toda a ação começa em Pierce, e a narrativa tem essa tendência a voltar-se para si mesma, o mistério de Tristero leva Édipa novamente a Pierce e aos seus bens, porém, já não se trata mais do inventário de um milionário. Tudo o que Édipa encontrou a levou além do próprio mistério de Tristero e a fez ir além dos espaços criados para entorpecer a classe média e os turistas, como maravilhosos pontos turísticos ou grandes centros de consumo; Édipa conheceu o próprio Estados Unidos da América, além de sua aparência, através dos becos e dos personagens que habitavam esses espaços marginais.

Portando, através de uma descrição dos espaços físicos submetidos à perspectiva do personagem que está no foco narrativo, temos uma reflexão a respeito também da interpretação, pois, podemos perceber o quanto as percepções são diferentes, como ocorre com as diferenças entre Édipa e Mucho no início do romance, e como essa percepção está sujeita a transformações no tempo, como percebemos nas diferentes descrições de Kinneret ou de San Narciso. Além disso, o espaço físico não é o foco do narrador, a dinâmica dos espaços psicológicos e dos espaços sociais permite uma série de inferências que projetam o enredo para além de sua relação com o seu espaço físico.

3.4 OS PERSONAGENS

Toda narrativa precisa ter, a título de economia, um eixo em torno do qual a história se desenrola. Esse eixo também tem a atribuição de ser responsável pelo desenlace da ação. O enredo de **O leilão do lote 49** gira em torno das experiências

de Édipa, personagem em que se refletem as transformações provocadas pelos eventos narrados no romance.

A partir dessa configuração, percebemos que o conceito de personagem nos leva para uma ideia de signo que, aberto, tem seu sentido construído ao longo da narrativa, tanto de forma passiva, ou seja, sendo moldado de acordo com os eventos que ocorrem na ação, quanto de forma ativa, respondendo a esses eventos de forma própria. Como Hamon, citado no **Dicionário de teoria da narrativa**, define:

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa [...]. Um personagem é pois o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma de informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela *faz*. (HAMON, 1983, p. 20, *apud*, LOPES; REIS, 1988, p. 216, grifos do autor).

Assim, percebemos que o personagem é vazio de significação no início da narrativa e vai sendo construído a partir dos estímulos proporcionados pelos eventos narrados. Em **O leilão do lote 49**, Édipa é construída segundo as características atribuídas a ela e de acordo com o posicionamento que a personagem tem diante dos acontecimentos descritos na narrativa. É através desse processo que conhecemos, ou construímos, os personagens como Mucho, Dr. Hilarios ou mesmo Pierce Inverarity, que sequer aparece de forma presente na narrativa.

O caso de Pierce é especialmente interessante para uma análise dos personagens, já que sequer está vivo no tempo em que a narrativa se passa, mas o personagem atua e de certa forma está presente não apenas em memórias, mas supostamente agindo no desenrolar da ação. Contudo, apesar de sua influência no enredo, de certo não podemos ter acesso a esse personagem, apenas a sua projeção de acordo com a perspectiva de Édipa Maas e suas suposições acerca do emaranhado dos acontecimentos.

Já comprovamos que as descrições não podem ser tomadas como referências categóricas em **O leilão do lote 49**, pois, como tudo está submetido à perspectiva do personagem que está no foco narrativo, nossa única possibilidade de perceber quem são esses personagens é através de suas respostas aos eventos narrados. Pierce, porém, não pode responder a nada, já que ele supostamente não existe ativamente na narrativa, apesar de ter atribuído a ele toda a construção da intriga. Impossibilitados de acessar esse personagem que é essencial para a ação, pode-

mos considerá-lo como um dos elementos que contribuem para a abertura da narrativa.

Outro índice de indeterminação está na figura de Édipa que, por ser eixo da narrativa, concentra todo o enredo em torno de si e dos eventos que acontecem com ela. Essa centralização torna a personagem em questão não apenas a protagonista, como também o heroína da narrativa.

Trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição se destaca das restantes figuras que povoam a *história* (v.) Estas e as características que a estruturam são, pois, organizadas em função do *herói*, cuja intervenção na *ação*, posicionamento no *espaço* e conexões com o *tempo* (v. estes termos) contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível” (LOPES; REIS, 1988, p. 210, grifos do autor).

A centralidade do herói, no caso da obra em análise, a heroína pode ser percebida através da ação, do espaço e do tempo. Como já vimos na análise do enredo, do tempo e do espaço, Édipa é o centro desses aspectos e é a partir do seu fluxo de consciência que o narrador descreve os eventos. Porém, que qualificações existem em Édipa para que essa personagem seja a heroína? Ela sequer consegue o desenlace da história, ou seja, descobrir o mistério.

Sobre o herói, existe uma atribuição indissociável de uma visão triunfalista, que é o desenlace. Porém, como não existe o desenlace em **O leilão do lote 49**, e essa é uma característica que qualifica o personagem à figura do herói, Édipa seria, portanto, uma anti-heroína? A grosso modo, o papel do anti-herói é

Do ponto de vista funcional, idêntica à que é própria do *herói*: tal como este, o *anti-herói* cumpre um papel de protagonista e polarizada em torno das suas *ações* as restantes *personagens*, os *espaços* em que se move e o *tempo* em que vive (LOPES; REIS, 1988, p. 192, grifo do autor).

O que caracteriza o anti-herói é uma desqualificação moral, social ou econômica, que resulta em um protagonista com defeitos e limitações. Geralmente esse anti-herói possui uma carga humanizada em contraste com o herói tão cheio de glórias e revestido de uma caracterização idealizada. Ambos possuem forte tendência ideológica, enquanto o herói exalta, o anti-herói seria uma sátira da sociedade de uma época.

Em **O leilão do lote 49**, Édipa é uma personagem com defeitos e limitações, definidas por sua tendência à incerteza e sua incapacidade de lidar com os eventos que acontecem, sempre precisando recorrer a outros para que possa se afirmar, tais

como Pierce, Mucho, Dr. Hilarios, Metzger, Mike Fallopian, Driblette, John Nefastis, Emory Bortz. Tais características não deixam dúvidas de que Édipa é uma anti-heroína. Édipa não apenas interage com eles, como também busca neles afirmação, característica que destoa do herói convencional.

Essas limitações não apenas transparecem o fator humano dessa heroína às avessas como também adquirem teor ideológico, haja vista que existe uma concentração, nessa personagem, dos vícios e defeitos da sociedade que ela representa. Acreditamos que essa característica vacilante de Édipa não deixa de ser uma forma de representar a sociedade de poucas crenças peremptórias, já que em todo o século XX, e em especial na segunda metade deste século, houve a dissolução das certezas que o homem moderno criou. Édipa encarna em si esse homem vacilante que não consegue chegar à conclusão nenhuma porque tudo é relativo e tudo é apenas uma questão de perspectiva.

Esse caráter do herói ou do anti-herói como representação da sociedade implica na existência de uma concentração de certas características que denunciam o comportamento de certos aspectos sociais. Essa ideia nos remete ao conceito de personagens tipos, que podem ser entendidos como:

Personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o *mundo real* que estabelece uma relação de índole mimética (LOPES; REIS, 1988, p. 223, grifo do autor).

Esses personagens são representações de certos estratos sociais, como o rico, o político, o cientista ou homem do campo, porém, além de tipos sociais, existem tipos psicológicos em que a relação de representação aponta para uma relação de semelhança psicológica, como o ambicioso ou ingênuo. Portanto, considerando Édipa uma personagem tipo, quem ela representa?

Édipa é vista muitas vezes como a representação da mulher de classe média norte-americana da década de 1960 (MULLER, 2012), porém, é perceptível que à medida que a ação ocorre, a personagem se distancia cada vez mais de qualquer estereótipo. Se poderíamos considerá-la no início da narrativa como um tipo social para a mulher da década de 1960, a perda de referência ao longo da narrativa não nos permite fazer essa leitura de Édipa como personagem tipo. O universo de **O lei-**

lão do lote 49 se torna confuso e Édipa se torna tão complexa que não podemos fazer tal inferência.

Existe uma correspondência do personagem tipo com personagens planos, “na medida em que se refira a entidades suscetíveis de identificação fácil e reconhecimento imediato nas suas diversas ações ao longo do relato” (LOPES; REIS, 1988, p. 224), e Édipa não pode ser considerada uma personagem plana, pois sua complexidade e rupturas na expectativa do leitor a caracterizam como personagem redonda.

Apesar de Édipa ser o eixo central do romance, existem outros personagens com quem ela se relaciona e que poderíamos classificá-los como figurantes, até mesmo pela brevidade de suas aparições. Podemos observar que não existe nenhum personagem que permaneça até o final do enredo, a não ser Édipa, Genghis Cohen - que não tem nenhuma participação significativa - e Pierce. Contudo, o que caracteriza o figurante não é seu tempo ou permanência no enredo, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes,

O figurante pode ser considerado uma subcategoria, na medida em que constitui uma personagem em princípio irrelevante para o desenrolar da *intriga* (v.), mas que não necessariamente para a representação da *ação*. A exemplo do que acontece no cinema, o *figurante* ocupa um lugar claramente subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes que fazem avançar a intriga. No plano da ação, no entanto, essa passividade pode não se verificar: quando estão em causa eventos de feição social, o *figurante* pode revelar-se um elemento fundamental para ilustrar uma atmosfera, uma profissão, um posicionamento cultural, uma mentalidade, etc. (LOPES; REIS, 1988, p. 209) (grifo do autor).

Nessa classificação, conceituada por Lopes e Reis, encontram-se Mucho, Funch, Dr. Hilarios, Roseman, Miles e Os Paranoicos, Metzger, Mike Fallopián, Manny Di Presso, Randy Driblette, Stanley Koteks, John Nefastis, Emory Bortz, Genghis Cohen, Anônimo Innamorati, Jesus Arrabal e todos os outros que transitam no universo de **O leilão do lote 49**.

Essas personagens, além de ter participação curta no enredo, parecem estar a serviço de algo, e com isso não queremos especular que todos foram comprados por Pierce Inverarity, e estão brincando com Édipa. É mais do que isso. Além de alguns com participações cômicas, em que claramente existe um personagem tipo, como Funch, sendo o padrão estúpido, ou Jesus Arrabal, o socialista ativista, ou mesmo Mucho, o homem inadequado ao mundo contemporâneo, existem persona-

gens que apresentam chaves para a história, ou possibilidades de leitura, especialmente Mike Fallopian, Randy Driblette e Stanley Koteks.

Mike Fallopian é o primeiro a criar uma atmosfera de mistério. No seu primeiro contato com Édipa, ele lhe fala sobre sociedades secretas e de como algumas sociedades foram decisivas em guerras na orientação de um país, mais especificamente os Estados Unidos. Também é Mike Fallopian que, além de ser o primeiro a falar no sistema M.O.I.T.A., é o primeiro a mencionar a possibilidade de que tudo o que está acontecendo com Édipa seja apenas uma brincadeira de Pierce.

Randy Driblette é o primeiro a falar no nome de Tristero e representa a possibilidade da obra ser lida como uma crítica aos críticos literários da década de 1960 nos Estados Unidos, já que ele é o único que se refere diretamente à questão da interpretação e de como a arte vive e sobrevive na mente do intérprete.

Em relação a Stanley Koteks, dentre todos, talvez ele seja o mais explícito, pois juntamente com John Nefastis entra na narrativa apenas para explicar, de forma quase didática, a Édipa e ao leitor o que significa entropia e como esse termo está ligado à comunicação. Stanley Koteks acrescenta informações que acabam permitindo e encorajando a leitura do romance a partir do modelo científico, funcionando na área da comunicação. Com isso não estamos afirmando que exista apenas esse indício para determinada leitura, mas certamente Stanley Koteks e John Nefastis expõem de forma mais explícita essa possibilidade de interpretação.

Todos os figurantes em **O leilão do lote 49** são homens. Esse fato abre brecha para diversas análises. Aparentemente Édipa está sujeita a esses homens a quem ela recorre constantemente para se autoafirmar no espaço diegético. Essa sujeição está relacionada à sua impossibilidade de compreender a trama em que está envolvida, o que deixa a personagem dependente da informação que os outros personagens possuem para que ela possa tomar decisões. Édipa é uma personagem principal que é sujeitada aos figurantes; e tal configuração foge aos padrões do conceito proposto por Lopes e Reis (1988), que apontam para uma relação de subalternidade dos figurantes para a protagonista, e não o contrário, como acontece em **O leilão do lote 49**. Todavia, acreditamos que no momento da cisão dessa estrutura, ao perceber essa relação inversa, novamente o romance expande-se em possibilidades de apreciação.

3.5 O NARRADOR

De todos os aspectos da narrativa, certamente o narrador é um dos elementos que mais influencia na dinâmica do enredo, porém, muitas vezes ele não é notado por leitores ou ouvintes - no caso de narrativas orais. O narrador existe na trama como a presença do ar em nossa atmosfera, em que, apesar de ser essencial para a vida, em circunstâncias normais pouco notamos a sua existência, porém, sentimo-la constantemente.

Numa tarde de verão, a sra. Édipa Maas voltou de um almoço servido em elegantes pratos de plástico, no qual a anfitriã talvez tivesse abusado do *kirsch* na *fondue*, para descobrir que fora designada inventariante do testamento de um certo Pierce Inverarity, grande proprietário de imóveis na Califórnia que certa vez perdera dois milhões de dólares num momento de lazer, mas ainda conservara um patrimônio suficientemente vasto e intrincado para que a tarefa de colocá-lo em ordem não fosse algo apenas honorífico. Édipa ficou de pé na sala de estar, sob o olhar morto e esverdeado da tela de TV, pronunciou o nome de Deus, tentou sentir-se tão bêbada quanto possível. Mas isso não funcionou. Pensou num quarto de hotel em Mazatlán cuja porta acabara de ser batida, aparentemente para sempre, acordando duzentos pássaros lá embaixo no saguão; num amanhecer na encosta que leva à biblioteca da Universidade Cornwell, amanhecer que ninguém jamais vira pois a encosta dá para o lado do poente; numa passagem árida e melancólica do quarto movimento do *Concerto para orquestra* de Bartók; num busto pintado de branco de Jay Gould que Pierce mantinha ao lado da cama, numa estante tão estreita que sobre Édipa sempre pairara o temor de que um dia a estatueta tombaria em cima deles (PYNCHON, 1993, p. 1, grifo do autor).

Nesse primeiro parágrafo de **O leilão do lote 49**, gostaríamos de chamar atenção para essa entidade que constrói todo o enredo através do seu enunciado. Ele possui poder e licença para descrever não apenas o que a personagem vê, como fica claro na descrição do almoço, por exemplo, mas também descreve o que ela pensa, como na queixa da personagem quanto ao *fondue* ou quando ele retrata uma lembrança da personagem.

Outro fato curioso quanto à construção do enredo que essa entidade faz, está em sua possibilidade de resgatar sentimentos experimentados em outros momentos pelos personagens, como, por exemplo, o temor que a personagem sente quando esteve na cama em que ao lado havia o busto de Jay Gould. Esse cenário está presente na memória da personagem e certamente ela não sente mais esse temor que a situação lhe transmitia, porém, essa entidade faz emergir o sentimento vivido dando maior veracidade à lembrança.

Além disso, outra característica que podemos perceber no narrador é que ele possui o poder sobre o tempo representado no enredo. Além da possibilidade de conduzir o leitor pelo espaço, o tempo também está sujeitado à sua escolha de perspectiva.

Podemos perceber isso na descrição do tempo quando o enunciado diz: “numa tarde de verão” (PYNCHON, 1993, p. 1), a preferência dessa entidade por descrever o tempo dessa forma, demonstra o poder sobre o que é relevante ou não sobre o tempo. No caso, marcas temporais mais precisas, como datas, são substituídas por um termo mais impreciso, pois uma tarde de verão pode ser qualquer tarde de verão. Nesse sentido, a imprecisão aumenta.

Quanto à descrição do espaço, também existe uma autoridade dessa entidade sobre esse aspecto. Assim como acontece na descrição do tempo, essa entidade, por uma questão de economia, seleciona os espaços e as características que deseja descrever. Porém, isso não faz com que o que não é descrito não seja importante, ao contrário, sua omissão nos permite supor aquilo que não foi dito, enriquecendo ainda mais a narrativa.

O detentor de tamanho poder é o narrador. No caso de **O leilão do lote 49**, estamos nos referindo a um narrador heterodiegético, pois esse narrador não é um personagem da narrativa ou fez parte da história; ele existe para narrar os eventos ocorridos e geralmente sob a perspectiva de um dos personagens. No entanto, não raro, encontramos algumas narrativas em que esse foco narrativo muda ocasionalmente. Em **O leilão do lote 49**, o foco narrativo é Édipa, contudo, a título de exemplo, há um trecho em que o narrador focaliza a perspectiva de Mucho, transparecendo assim a percepção daquele personagem.

Outra característica do narrador heterodiegético, semelhante ao narrador de **O leilão do lote 49**, é que ele tem a capacidade de manipular o tempo, como na citação utilizada anteriormente: “numa tarde de verão”. O narrador “decide assim que o tempo diegético pode ser sumariado sem prejuízo dos sentidos fundamentais que o romance representa” (LOPES; REIS, 1988, p. 123), ou seja, a escolha da representação do tempo é decidida a partir, na maioria das vezes, de um procedimento econômico ou estilístico que permite essa manipulação do tempo por parte do narrador.

O mesmo ocorre com o espaço, em que a partir de uma prerrogativa de economia ou estilística, o narrador descreve com maior ou menor detalhamento. Essa

entidade possui vínculo psicológico com quem está no foco narrativo e, como vimos na análise do espaço do romance, muitas vezes o espaço é descrito como uma extensão do estado psicológico da personagem.

No **Dicionário de teoria da narrativa** (1988), os autores descrevem o narrador heterodiegético como detentor de grande prestígio na história do romance, citando Eça de Queirós, Flaubert e Émile Zola como escritores que instauraram narradores heterodiegéticos em seus romances. Nesta obra de Pynchon, o narrador heterodiegético possibilita-nos uma imersão a nível psicológico na personagem protagonista, Édipa Maas, pela qual também podemos perceber a configuração dos espaços sociais, psicológicos, temporais e espaciais que abrem-se para múltiplas possibilidades de leituras.

A focalização também é um aspecto importante para a construção desse tipo de narrador. Já mencionamos aqui como o narrador está vinculado à perspectiva da personagem Édipa. Essa técnica narrativa chama-se focalização e

Pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, que seja de uma personagem da história, que o do narrador heterodiegético; consequentemente, a *focalização*, além de condicionar a *quantidade* de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua *qualidade*, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. Daí a *focalização* deve ser considerada um procedimento crucial das estratégias de *representação* (v.) que regem a configuração discursiva da história (LOPES; REIS, 1988, p. 246-247, grifo do autor).

Quando iniciamos a análise do narrador, demonstramos como ele tem perspectiva para visualizar os eventos. Essa perspectiva é a focalização, não somente do narrador, porém, no caso de **O leilão do lote 49**, que possui o narrador heterodiegético, temos acesso à narrativa sempre a partir dessa entidade. Consequentemente, a narração está eivada de atributos psicológicos daquele a partir do qual temos acesso à narrativa e, mesmo no caso do narrador heterodiegético, ele assume a perspectiva de um personagem que possui uma visão particular dos eventos narrados.

Demonstramos como o tempo e o espaço de **O leilão do lote 49** estão condicionados a fatos que Édipa acredita serem importantes. Essa configuração da focalização nos permite classificar esse aspecto como focalização interna, que é quando a focalização corresponde ao ponto de vista de uma personagem da narrativa, tornando-se assim, esse personagem, o focalizador (Bal, 1977, p. 37, *apud*, LOPES;

REIS, 1988, p. 251). Lopes e Reis, (1988) explicam que “o que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do seu alcance do seu campo de consciência” (LOPES; REIS, 1988, p. 251), sendo assim, o narrador tem até possibilidade de extrapolar esse campo de visão, porém, está atrelado ao campo de consciência da personagem. Vejamos por exemplo nesse trecho do romance:

Agora que as encarava de frente, essas eram as alternativas. Quatro possibilidades simétricas. Não gostava de nenhuma delas, mas tinha a esperança de estar doente da cabeça, de que isso fosse tudo. Naquela noite ficou sentada durante horas, entorpecida demais até para beber, ensinando-se a respirar no vácuo. Por que aquilo, Deus meu, era o vácuo. Ninguém capaz de ajudá-la. Ninguém no mundo. Estavam todos drogados, enlouquecidos, possivelmente implicados, mortos (PYNCHON, 1993, p. 154).

Na passagem anterior a essa referência, encontramos Édipa refletindo sobre as quatro possibilidades do que estava acontecendo com ela: ela estava louca ou estava drogada, mas também tudo poderia ser apenas uma brincadeira de Pierce, bem como tudo poderia ser verdade. O narrador não nos dá nenhuma resposta porque ele também não sabe. Sua descrição está limitada à consciência de Édipa, que estava confusa. Essa confusão, por outro lado, surge no enredo quando o narrador expõe para o leitor o estado psicológico da personagem.

Esse narrador, que parece ter tanto poder no universo diegético, pode até mesmo transitar nos fluxos de consciência dos personagens, porém está sempre limitado a essa focalização interna. Caso houvesse uma onisciência desse narrador, talvez soubéssemos quem está por trás dos mistérios de Tristero, qual a relação de Pierce e Édipa nessa intriga; porém, o leitor se torna tão limitado quanto o narrador e a personagem. A vantagem do leitor, contudo, é que a ele é dada a oportunidade de transitar pelas possibilidades oferecidas pelo texto e encontrar seu próprio caminho.

Esse narrador heterodiegético de focalização interna é um dos recursos narrativos que mais permitem a configuração aberta de **O leilão do lote 49**. O narrador heterodiegético nos permite a imersão no universo diegético a partir do qual podemos visualizar o tempo, o espaço e a história; porém, a focalização interna restringe a perspectiva do leitor ao focalizador; essa restrição, contudo, é tão explícita que encoraja o leitor a tentar outras perspectivas, mesmo que assumindo o papel de Édipa, o leitor pode tentar seguir caminhos que ela não seguiu, como a sugestão da

entropia para descobrir mais sobre o mistério de Tristero ou a possibilidade de que tudo não passa de uma brincadeira de Pierce, como Mike Fallopian sugere.

Todos esses aspectos em uma narrativa que não possui desenlace tornam-se fonte quase inesgotável de possibilidades e caminhos possíveis para entender a narrativa. Não acreditamos em uma semiótica ilimitada, porém descobrimos índices de abertura nessa narrativa de Thomas Pynchon cuja composição tende a privilegiar a ambiguidade dos elementos presentes, e que sugerem a construção de uma obra que se pretende aberta não apenas no teor de sua narrativa, mas também a partir da dinâmica de sua estrutura.

CONCLUSÃO

Ao longo de todo o estudo, demonstramos as semelhanças de **O leilão do lote 49** com a estrutura teórica de obra aberta, explicando como as estruturas do romance foram compostas para que houvesse um alto grau de ambiguidade e um baixo índice de definições, tendo como consequência, no ato da fruição do leitor, que essa configuração cria a necessidade da cooperação do leitor para que a narrativa tenha desenlace ou que tenha fim.

Na fortuna crítica do romance, o aspecto aberto foi ressaltado na diversidade de perspectivas que o romance de Thomas Pynchon foi submetido, e, mais do que isso, foi possível perceber algumas singularidades entre as pesquisas, tais como 1) a definição de **O leilão do lote 49** como uma obra categoricamente pós-modernista e 2) as várias leituras possíveis coexistindo nesta obra.

Foi cuidado nosso evitar uma leitura condicionada do texto para a estética pós-modernista, pois, acreditamos que o caráter aberto faz com que mesmo essa estética não consiga compreender ou encerrar a explicação para a configuração do texto. Obviamente que tal característica não impede que o romance seja classificado como pós-modernista, porém entendemos que seja um reducionismo condicionar a tal leitura. O romance, como já demonstramos, escapa a qualquer apreensão categórica graças a sua estrutura que não encerra nem a si mesmo, deixando uma lacuna que desequilibra qualquer crítico que pretenda se aventurar em suas páginas.

Mesmo com a teoria de obra aberta, durante todo o processo de análise tivemos a preocupação de ler e reler o romance, verificando sua estrutura e mensagem para que não corrêsemos o risco de estarmos sendo negligentes com o texto ou simplesmente aplicando teoria sem que houvesse uma correspondência significativa no romance.

Com a mesma atenção, apresentamos o modelo teórico de obra aberta. A necessidade de uma revisão do conceito fez com que leituras de publicações posteriores à **Obra Aberta** elucidassem questões que entendemos que ficaram inacabadas na primeira obra de Umberto Eco que, apesar das cinco décadas após sua publicação, continua sendo uma possibilidade de perceber a arte contemporânea e de compreendê-la em sua estrutura.

Assim como a velocidade das informações tem feito, paradoxalmente, que tenhamos cada vez menos conteúdo, muitas tendências artísticas inauguradas no sé-

culo XX passaram e foram substituídas por outras tendências sem que houvesse a devida atenção para cada uma. Um olhar minucioso sobre essas produções artísticas ou teorias podem, ao contrário do não raro pensamento de ser um processo de regressão, ser a possibilidade de enxergarmos o pensamento contemporâneo com maior clareza.

Em uma época em que a pesquisa de literatura está vinculada a um desdobramento social, cultural ou político, a narratologia surge como uma forma de entrar na análise de um romance sem que para isso tenhamos uma leitura dirigida para determinadas tendências. Além do mais, o estudo da obra **O leilão do lote 49**, através de seus elementos narrativos, possibilitou-nos visualizar a riqueza de estratégias narrativas utilizadas por Pynchon para que seu romance fosse essa dimensão aberta em que mais importante do que demonstrar uma suposta leitura correta, são as leituras possíveis que coexistem naquele mesmo espaço.

Para a presente investigação foi concluído o que nos propomos, uma leitura de **O leilão do lote 49** identificando alguns elementos que cooperam para criar no romance essa dimensão aberta e ambígua, e explicar como essa estrutura está ligada a uma tendência contemporânea que visa explorar a representação de um universo caótico em que tudo é relativo, a partir da compreensão de que a realidade está submetida a uma infinidade de perspectivas possíveis.

No **Dicionário de teoria da narrativa**, Lopes e Reis (1988) apontam para uma valorização do narrador heterodiegético de focalização interna no século XX, já que essa estratégia técnico-narrativa está em sintonia com conquistas científicas e culturais desse século, tais como os avanços da psicanálise, da teoria da relatividade, da fenomenologia e do existencialismo. Sendo que essas contribuições científicas também são apontadas por Umberto Eco como fundamentos para a obra de arte aberta.

A arte não está apenas representando essas conquistas, ela preanuncia caminhos possíveis para o homem, como sempre o fez. A partir do século XX, as obras que se pretendem mais abertas fazem parte de uma arte que dá atos de liberdade ao seu intérprete através de uma relação dialética em que rompe com a autoridade da verdade, ou do certo, e demonstra como a riqueza está na diversidade de verdades que existem e no número indeterminado de perspectivas que as interpretações podem nos oferecer.

Nesse sentido, esperamos ter contribuído com a fortuna crítica de **O leilão do lote 49**, valorizando sua narrativa e seus elementos diegéticos sem, contudo, suprimir uma mensagem possível que o enredo nos convida a refletir. Assim, encerramos esta exploração investigativa-analítica, na expectativa de que possamos servir trabalhos futuros, por novas ou velhas perspectivas sobre **O leilão do lote 49**.

REFERÊNCIAS

- ANDERSEN, Tore Rye. Distorted transmissions: Towards a material Reading of Thomas Pynchon's *The Crying of Lote*. Rev. **Orbis Litterarum**, vol. 68, nº 2, p. 110-142, abril, 2013.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BECKETT, Samuel. **Molloy**. Trad. de Léo Schlafman, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- BLOOM, Harold (org.). **Thomas Pynchon: modern critical views**. New York: Chelsea House, 2003.
- _____. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.
- BRANDÃO, Saulo Cunha de Serpa. **Aprendendo a ler o mundo com Thomas R. Pynchon**. Pernambuco: UFPE, 2001.
- _____. Modelos científicos como elementos estruturantes de ficções em prosa. **Rev. Letras**, São Paulo, v.50, n.2, p.407-431, jul./dez. 2010.
- CAMARGO, Robson Correia de. Samuel Beckett: (re)construindo imagens e memórias. **Revista de História e estudos Culturais**: vol. 9, ano 9, nº 2, agosto de 2012.
- CAMPOS, Harold de Campos. **A arte no horizonte do provável**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CASTRO, Vinícius. Narrativas exaltadas: a centralidade da paranoia na ficção do século XX. **Dicta&Contradicta**. Rio de Janeiro, nº 10, julho de 2013, p. 160-171.
- CAVALLI, Leonardo Lima. **A paródia em The crying of lot 49**. Paraná: UFPA, 2009.
- CUNHA, Paulo. O histórico show na Tv dos EUA. **Revista Veja**, São Paulo, Fevereiro de 1964.
- 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 23 de out. 2014.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. Martins Fontes: São

Paulo, 1997.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Perspectiva: São Paulo, 1986.

_____. **Da árvore ao labirinto**. Record: Rio de Janeiro, 2013.

_____. **A estrutura ausente**. Perspectiva: São Paulo, 2003.

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. Martins Fontes: São Paulo, 1993.

_____. **Lector in Fabula**. Perspectiva: São Paulo, 2002.

_____. **Os limites da Interpretação**. Perspectiva: São Paulo, 1997.

FERREIRA, A. B. H. **Aurélio século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

HAYLES, N. Katherine. A metaphor of God Knew how many part's: The engine that drivers The Crying of lote 49. In: **New Enssays on The Crying of Lot 49**. O'Donnell Patrick (ed.). Cambridge University Press, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JEHA, Julio. Detetives agnósticos e leitores demiúrgicos, a questão do saber em *O leilão do lote 49* e "Cidade de vidro". **Revista Aletria**, v. 20, n. 3, set-dez 2010.

LAZZARINE, Victor. Stockhausen e o começa da música eletroacústica. **Rev. Dic-ta&Contradicta**. N° 3, Jun de 2009.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MATTHEWS, Kristin L. Reading America, Reading in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*. **Arizona Quarterly: A jornal of American Literatura, culture and theory**. University of Arizona, vol. 68, nº 2, 2012, p. 89-117.

MILLER, Emma. The Naming of Oedipa Maas: Feminizing the Divine Pursuit of Knowledge in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*. **Orbit: writing around Pynchon**, v. 1, nº 1, 2012.

O'DONNELL, Patrick (Ed.), **New essays on *The Crying of Lot 49***, Cambridge University Press: Cambridge, 1991.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Pi. Daren Aronofsky. EUA: Artisan Entertainment, 1998, 84 minutos.

PYNCHON, Thomas. **O leilão do Lote 49**. Trad. Jório Dauster, Companhia das Letras: São Paulo, 1993.

_____ . **O Arco-íris da gravidade**. Trad. Paulo Henriques Britto, Companhia das Letras: São Paulo, 1997.

_____ . **Slow Learner**. Little, Brown and Company: Boston, 1990.

_____ . **V..** Trad. Marcos Santarrita, Terra e Paz: São Paulo, 1988.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 2013.

SHOOP, Casey. Thomas Pynchon, postmodernism, and the Rise of the New Right in California. **Rev. Contemporary Literature**, Loyla Marymount University, vol. 53, nº 1, 2012 p. 50-82.

The Truman show. Dir. Peter Weir. Rot. Anderson Niccol. EUA: Paramount Pictures, 1998, 103 min.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés, 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.