

TENSÃO HISTÓRICA E FORMA NARRATIVA NO ROMANCE *AMERICAN GODS*, DE NEIL GAIMAN

HISTORICAL TENSION AND NARRATIVE FORM ON THE NOVEL *AMERICAN GODS*, BY NEIL GAIMAN

Eduardo de Faria Carniel¹²

Marcos César de Paula Soares¹³

RESUMO: O romance fantástico *American Gods* (2001), de Neil Gaiman, se propõe a articular os elementos extrarrealistas típicos do seu gênero em conjunção ao retrato da realidade material. Essa articulação traz à superfície do texto tensões próprias do momento da sua produção - a virada do milênio (inserida no período ao que o crítico Fredric Jameson se refere como “capitalismo tardio”) - relacionadas à fragmentação da percepção histórica e à complexificação das relações econômicas financeirizadas. A tentativa do romance de propor, em meio a essas tensões, uma genealogia das formações culturais norte-americanas, produz uma forma inovadora pela combinação de uma narrativa coletivizada com símbolos metafóricos - os deuses do seu título. O artigo buscará analisar a construção dessa forma no texto, e o que ela nos revela sobre as tensões políticas e ideológicas do presente nos EUA.

PALAVRAS-CHAVE: *American Gods*; fantástico; capitalismo tardio; Estados Unidos

ABSTRACT: The fantasy novel *American Gods* (2001), by Neil Gaiman, proposes to articulate the extrarealistic elements that are typical of its genre to the portrayal of material reality. This articulation brings to the surface of the text tensions befitting the moment of its production - the turn of the millenium (inserted in the period critic Fredric Jameson refers to as “late capitalism”) - related to the fragmentation of historical perception and the complexification of financialized economic relations. The novel’s attempt to propose, amidst these tensions, a genealogy of the North American cultural formations, produces an innovative form through the combination of a collectivized narrative with metaphorical symbols - the gods on its title. This

¹² Mestrando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5460-6601>. E-mail: eduardo.carniel.3@gmail.com.

¹³ Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Columbia University – Estados Unidos da América e na Yale University – Estados Unidos da América. Professor da Universidade de São Paulo – Brasil. E-mail: mcpsoare@usp.br.

article will seek to analyze the construction of this form in the text, and what it reveals us about the political and ideological tensions of the present in the USA.

KEYWORDS: *American Gods*; fantasy; late capitalism; United States

Ao sermos apresentados ao romance *American Gods*, a primeira palavra que encontramos é carregada de significado. A primeira seção do romance se intitula “Shadows”, e também é a palavra que encontramos no início da narração. Ela será repetida muitas vezes, tanto na sua conotação tradicional de “sombra”, como, mais frequentemente, em referência ao nosso protagonista homônimo. A partir dela, já se antecipam pontos-chave para a compreensão do romance fantástico de Neil Gaiman: narrativamente, preconiza um centro do foco narrativo neste personagem, através do qual um complexo e intrincado enredo será filtrado (porém com mediações, como veremos); simboliza também uma condição do personagem, que ao longo do romance vai se comportar menos como uma figura claramente delineada do romance burguês, e mais como uma “sombra”, um reflexo de um indivíduo, potencialidade que encontra dificuldades de se realizar como sujeito; e por fim, antecipa o assunto da obra como um todo, que lida com projeções, contornos formados a partir de estruturas reais, mas que são definidas de maneira difusa e aberta. Essas projeções são os deuses do título, figurações simbólicas de experiências vividas pelos seres humanos que os inventaram, e que, ao longo do enredo, atuam em um conflito entre duas facções pela hegemonia do imaginário humano.

O enredo parte de uma premissa ontológica básica para os personagens: todo deus e figura mitológica da história da humanidade, após terem sido criados na ficção, ganham uma existência objetiva a partir do momento que uma parcela da humanidade crê nessa existência. Esses deuses têm inclusive poderes de agir sobre a realidade concreta, e a sua força e a de seus poderes é mantida pela crença humana e pelos sacrifícios feitos em seu nome (quanto maior e mais frequentes essa crença e esses sacrifícios, mais forte o deus). Com

a progressão da História e as diferentes mudanças de paradigma culturais e ideológicas, velhos deuses vão perdendo devotos até a sua “morte”, que significa o seu desaparecimento das mentes humanas e por conseguinte da própria realidade, e novos deuses vão sendo conceitualizados a partir das referências metafóricas das novas subjetividades emergentes. Como a existência desses deuses é condicionada pela crença humana, o processo de formação de sociedades em torno de certas normas culturais, inclusive simbólicas, acompanha a institucionalização desses deuses, e, nos processos de dominação territorial, militar ou ideológica, os deuses do lado dominante são impostos ao lado dominado. Na dinâmica de colonização, esse processo se pronuncia, e os imigrantes que habitam um novo país “trazem” consigo os deuses dos seus lugares de origem, que se restabelecem na nova sociedade. É o caso, no romance, do que se desenvolve na colonização americana, que é narrada em episódios que figuram suas diferentes etapas, e, no enredo central, aparece como pano de fundo dos desdobramentos da ação do presente. Neste enredo central, acompanhamos, no presente, o desenrolar de uma guerra entre os “velhos” deuses, herdados das mitologias do Velho Mundo e transportados pelos imigrantes, e os “novos” deuses, criaturas endógenas que surgem a partir da experiência contemporânea e tipicamente americana - entre eles deuses da tecnologia, da mídia de massas, da globalização, etc.

Shadow, nosso protagonista experiencia essa guerra de um lugar removido. Mesmo sendo contratado pelo chefe dos velhos deuses Mr. Wednesday (uma versão americana do deus nórdico Odin), assume uma postura de dúvida em relação às intenções dos dois lados. Sua posição ao longo do romance é um eco da sua posição nos primeiros momentos da sua caracterização (e que são relacionados com a sua posição mesma na sociedade americana). Shadow está, nos conta a primeira frase do romance, na prisão há três anos, o não-lugar por excelência. Seu crime, ou sua inocência ou culpa, não são uma questão, pois como o próprio formula:

It did not matter, Shadow decided, if you had done what you had been convicted of or not. In his experience everyone he met in prison was aggrieved about something: there was always something the authorities had got wrong, something they said you did when you didn't - or you didn't do quite like they said you did. What was important was that they had gotten you. (GAIMAN, 2002, p. 3)¹⁴

Longe de uma reflexão sobre se a justiça está sendo servida ou não, a maior preocupação de Shadow é “matar o tempo” e esperar que o período do seu confinamento acabe, sem grandes pretensões de tirar de lá grandes lições ou desenvolver algum tipo de consciência profunda. Mesmo dentro da prisão, a sua constituição contraditória - aparência intimidadora e atitude tranquila - o previne de precisar se envolver em qualquer problema. Esses elementos iniciais de caracterização parecem prefigurar um estatuto de personagem a Shadow que é o do não-participante, ou o do espectador, um passageiro que assiste a História se desenrolar, ao invés de se envolver nas suas contradições - o que diria muito sobre as possibilidades de ação concreta do sujeito contemporâneo em uma época que parece não ter mais espaço para a agência humana. Veremos que essa condição é parcialmente verdade; contudo, essa primeira cena já nos desenha uma sutileza que será observada por todo o romance. Não é aleatório que o não-lugar escolhido para Shadow se apresentar seja uma prisão. Mais tarde, quando em uma conversa com um guarda, mais um elemento da sua caracterização é revelado:

"And what are you? A spic? A gypsy?"

"Not that I know of, sir. Maybe."

¹⁴ Tradução livre: “Não importava, Shadow decidiu, se você tinha ou não feito aquilo pelo que você foi condenado. Na experiência dele, todos que ele encontrou foram lesados em algo: tinha sempre algo que as autoridades erraram, algo que eles disseram que você fez quando não fez - ou não fez exatamente como eles disseram que você fez. O importante é que eles tinham te pegado.”

"Maybe you got nigger blood in you. You got nigger blood in you, Shadow?"

"Could be, sir." Shadow stood tall and looked straight ahead, and concentrated on not allowing himself to be riled by this man. (p. 9)¹⁵

Na virada do século, quando o romance foi escrito, os efeitos do crescimento do complexo industrial-prisional (coalizões de empresas privadas de encarceramento, que emergiram a partir da instauração da política da guerra às drogas na administração Nixon [MASON, 2012, pp. 2-4]) já eram sentidos através da expansão da população carcerária norte-americana, que atingiria seu pico perto de 2009. Além disso, a radicalização desse espaço cresceu de maneira mais rápida durante esse período do que a própria taxa de encarceramento (ROBERTS, 2004, p. 1274), ampliando uma maioria não-branca entre os encarcerados. A escolha de localizar um personagem não-branco (mais tarde descobrimos que a mãe de Shadow era negra) dentro de uma prisão nesse período coloca que o não-lugar ocupado por Shadow no enredo é um não-lugar social, historicamente determinado por interesses econômicos de um setor específico. Não à toa várias de suas interações dentro da prisão se dão em ambientes de trabalho prisional manual¹⁶, traço comum das prisões privadas.

A sutileza do romance de que falávamos acima está nessa virada: quando parece que a conformação de um personagem, ou de uma ação no enredo, é uma

¹⁵ Tradução livre: "- E você é o quê? Latino? Cigano?"

- Não que eu saiba, senhor. Talvez.

- Talvez você tenha sangue de preto em você. Você tem sangue de preto em você, Shadow?

- Pode ser, senhor - Shadow se manteve ereto e olhou pra a frente, e se concentrou em não se permitir ser abalado por esse homem."

¹⁶ "That day they were working in the prison shop, assembling bird feeders, which was barely more interesting than stamping out license plates." (GAIMAN, 2002, p. 5)

Tradução livre: "Aquele dia eles estavam trabalhando na oficina da prisão, montando comedouros de pássaros, que era apenas um pouco mais interessante do que carimbar placas de carro."

delimitação apenas discursiva, - o que poderia ser usado como prova para uma interpretação propensa a relativização das determinações históricas sobre a narrativa contemporânea - o rastreamento das origens dessa conformação nos ilumina a sua raiz historicamente determinada. Isso nos aponta, já no primeiro capítulo, a ambição subjacente da obra de ir para além de ser apenas um teatro de figuras míticas, para ao fim promover uma reflexão sobre um período histórico. Para isso, o sentido das “sombras” que são os deuses, atores principais do enredo, deve ser interpretado à luz da base material de que são a representação: formações socioculturais dos Estados Unidos, resultados de uma genealogia específica. Um dos principais desafios do romance, como veremos, será narrar essa genealogia, que passa por uma sofisticação do foco narrativo para além do próprio Shadow, buscando traçar uma dimensão coletiva numa história que se mostra, à primeira vista, como individual.

A narrativa central é intercalada, a cada três ou quatro capítulos, por vinhetas que detalham e ilustram a situação dos diferentes deuses e a sua condição nos Estados Unidos. Junto com a trama central, essas vinhetas compõem um quadro que permite que a narrativa contextualize a origem e a formação dos personagens e do mundo imaginário no qual o protagonista está imerso. Dessa maneira, o deslocamento promovido entre a percepção individual de Shadow como o balizador da narrativa e os diferentes personagens que assumem o palco central durante as suas respectivas vinhetas problematizam a posição daquele como um clássico sujeito burguês do romance, em torno do qual se estrutura a trama e cuja ação consciente molda o sentido do enredo. É quando os confusos símbolos e personagens com quem o protagonista convive são inseridos na constelação mais geral de um processo historicamente determinado que ganham nexos.

O estatuto de Shadow como protagonista se torna, dessa maneira, complexo e difícil de determinar a partir das categorias clássicas do romance. A partir da hipótese da ligação do romance com a História, por meio dos deuses

como representações simbólicas de elementos do processo de formação dos EUA, nos vem à mente as categorias do romance histórico tradicional, como formuladas por Lukács, como um ponto de partida de análise. O contexto histórico de *American Gods*, muito diferente ao de um romance como *Waverley*, propiciará que essas categorias entrem em curto-circuito e não sejam aplicáveis em sua totalidade, como veremos mais à frente. Contudo, algumas das elaborações de Lukács nos ajudam a jogar luz sobre a relação peculiar dos personagens com a sua moldura histórica. Considerando a classificação do crítico do “herói mediano”, por exemplo:

Scott escolhe sempre personagens que, por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito. O destino que cabe ao herói mediano, que na grande crise de seu tempo não se alia a nenhuma das partes em conflito, pode fornecer facilmente, do ponto de vista da composição, esse elo. (LUKÁCS, 2011, p. 53)

Shadow apresenta proximidades com essa definição pelo seu caráter inicialmente secundário no grande desenrolar da trama, e também por ser um indivíduo dividido entre duas facções, entre as quais oscila e mantém distância. Se desde o início ele mostra uma aversão a símbolos associados aos novos deuses (seu contato com uma passagem de avião eletrônica é revestida de desconfiança¹⁷), ele também repele as tradições e rituais inexplicáveis dos

¹⁷ “Shadow worried about the whole e-ticket business. He knew he had a ticket for a flight on Friday, but he didn't know if it would work today. Anything electronic seemed fundamentally magical to Shadow, and liable to evaporate at any moment.” (GAIMAN, 2002, p. 16)

Tradução livre: “Shadow se preocupou com o negócio da passagem eletrônica. Ele sabia que tinha uma passagem para um voo na sexta-feira, mas ele não sabia se funcionaria hoje. Qualquer coisa eletrônica parecia fundamentalmente mágica para Shadow, e passível de evaporar a qualquer momento.”

velhos deuses (como o hidromel intragável com que sela o acordo com Wednesday¹⁸).

Prosseguindo nessa linha de pensamento, seu caráter de herói mediano teria consequência se pensássemos nas duas facções de deuses como metáforas de dois projetos de poder sociopolítico em conflito no momento histórico que o romance retrata. Esta não é uma hipótese irreal, considerando a ambição do romance - que caracterizamos quando analisamos a introdução de Shadow na prisão - de promover uma reflexão sobre as raízes históricas das narrativas que organizam a vida. Essas narrativas aparecem nas instituições que são retratadas com ferramentas do realismo, de maneira que nós leitores reconhecemos como próprias do nosso mundo. Um exemplo é a própria prisão, que observamos inculcar no protagonista uma narrativa que acarreta uma postura não-participante e até passiva frente aos conflitos. Os deuses e suas facções servem, então, como extrapolações fantásticas destes processos de estruturação da realidade pela narrativa, como símbolos que emergem para além das instâncias particulares para projetar um sentido amplo de significados culturais que organizam o conjunto de uma certa perspectiva de organização social.

Os novos deuses talvez sejam os que demonstram isso com mais evidência. Frutos de um “novo tempo” de desenvolvimento do capitalismo financeiro em escala global, expansão da comunicação de massas e informatização da vida cotidiana, a mitologia inédita de Neil Gaiman é formada por um panteão de figuras que são sínteses dos elementos organizadores da sociabilidade contemporânea, particularmente a americana. Já mencionamos os deuses da tecnologia e da mídia de massas, que apresentam correlações mais

¹⁸ “Shadow sipped his mead on the rocks. The ice did not help - if anything it sharpened the sourness, and made the taste linger in the mouth after the mead was swallowed.” (GAIMAN, 2002, p. 38)

Tradução livre: “Shadow provou seu hidromel com gelo. Não ajudou - na verdade, o gelo aumentou a acidez, e fez o gosto permanecer na boca depois que o hidromel foi engolido.”

diretas com componentes associados a uma narrativa do “presente”, assim como o deus da globalização, o chefe dos demais e, portanto, o que dá o horizonte das suas atividades. Um outro grupo dessa facção é interessante de se ressaltar: os homens de preto (“spooks”) que sequestram Shadow e fazem o trabalho sujo em geral de Mr. World. A caracterização deles dá conta de como seu perfil é fundamentado em uma padronização da crença popular vulgar e conspiratória do que seriam os agentes do serviço secreto das agências estatais ou paraestatais, completa com ternos escuros e indícios de força e higiene militar:

Two men in dark suits, with dark hair and shiny black shoes. Spooks. One was square-jawed, wide-shouldered, had great hair, looked like he had played football in high school, badly bitten fingernails; the other had a receding hairline, silver-rimmed round glasses, manicured nails. While they looked nothing alike, Shadow found himself suspecting that on some level, possibly cellular, the two men were identical. (GAIMAN, 2002, p. 146)¹⁹

E mesmo essas agências, como a CIA e o FBI, são vistas por eles com desprezo, e seu próprio estatuto declarado como maior do que o funcionamento dessas instituições específicas, como se houvesse um serviço secreto acima de todos os serviços secretos, do qual os mecanismos que conhecemos são apenas marionetes. Nas palavras da deusa Eōstre, uma das deusas velhas:

"You keep out of their way. There are too many secret societies out there, and they have no loyalties and no love. Commercial, independent, government, they're all in the same boat. They range

¹⁹ Tradução livre: “Dois homens de ternos escuros, com cabelo escuro e sapatos pretos brilhantes. Capangas. Um tinha uma mandíbula quadrada, ombros largos, um lindo cabelo, parecia que tinha jogado futebol no ensino médio, unhas muito mordidas; o outro tinha um princípio de careca, óculos redondos de armação dourada, unhas feitas. Ao mesmo tempo em que eles não se pareciam em nada, Shadow se pegou suspeitando que, em algum nível, possivelmente celular, os dois homens eram idênticos.”

from the barely competent to the deeply dangerous.” (GAIMAN, 2002, p. 309)²⁰

Ou seja, mais do que apenas alegorias diretas de certos itens que observamos na nossa experiência, os “spooks” mostram como os deuses são representações também de uma lógica que organiza a percepção da realidade. Mesmo que não se conheça uma agência que ordena todas as sociedades secretas do mundo, e mesmo que seja irracional pensar que uma agência dessa poderia existir, esses personagens aparecem como a representação da impressão de uma ação organizada e invisível. Esta impressão se faz presente em um momento histórico em que vemos a ação legitimada de uma violência institucionalizada que por vezes nos parece incompreensível, e cujo escopo não é possível medir através da observação empírica. Fredric Jameson, ao analisar a figuração da tecnologia como um símbolo das narrativas do capitalismo tardio, diz:

A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital. (JAMESON, 1996. p. 64)

No romance, a escolha por recorrer à figura fantástica dos deuses cumpre um papel representativo análogo ao que Jameson atribui à tecnologia nas narrativas de ficção científica. A introdução de elementos mitológicos para explicar a realidade sugere a inauguração de um estágio de mistificação das relações materiais, quase um “reencantamento” de um mundo desencantado. O

²⁰ Tradução livre: “Fica fora do caminho deles. Existem muitas sociedades secretas por aí, e elas não tem lealdades nem amor. Comerciais, independentes, governamentais, estão todas elas no mesmo barco. Elas vão desde as praticamente competentes até as profundamente perigosas.”

desenvolvimento dos pressupostos da organização política capitalista até a sua última potência abrem passagem para uma acepção da realidade como governada por entidades externas e autônomas, das quais percebemos apenas manifestações de uma lógica hipercomplexa. Os “spooks”, e os demais novos deuses, portanto, organizam uma cosmogonia desse terceiro estágio do capital, a saber, o estágio do neoliberalismo financeirizado e globalizado. A presença constante do elemento da mercadoria no discurso de todos os novos deuses prova a hipótese da sua associação, como facção, a esse sistema político-ideológico específico. A comparação de si mesmos a produtos para afirmação da sua superioridade sobre os velhos deuses²¹ provam²² a onipresença da mercadoria como critério de valor da sua existência, ressaltando não apenas o seu caráter contemporâneo, mas também o seu caráter tipicamente americano, chamando atenção à saturação da mercadoria sobre a sociabilidade americana.

Se essa análise mostra como os deuses são figurações de uma certa perspectiva de organização política, social e ideológica, e os novos deuses o são do neoliberalismo, qual seria a correspondência sociopolítica dos velhos

²¹ “He [Wednesday] has been consigned to the Dumpster of history while people like me ride our limos down the superhighway of tomorrow. [...] Tell him that language is a virus and that religion is an operating system and that prayers are just so much fucking spam.” (GAIMAN, 2002, pp. 53-54)

Tradução livre: “Ele [Wednesday] foi destinado à Lixeira da história enquanto pessoas como eu dirigimos nossas limusines pela superestrada do amanhã [...] Fala pra ele que a linguagem é um vírus e que a religião é um sistema operacional e que orações são só muito spam.”

²² “Look at it like this, Shadow: we are the coming thing. We're shopping malls - your friends are crappy roadside attractions. Hell, we're on-line malls, while your friends are sitting by the side of the highway selling homegrown produce from a cart. No - they aren't even fruit sellers. Buggy-whip vendors. Whalebone-corset repairers. We are now and tomorrow. Your friends aren't even yesterday anymore.” (GAIMAN, 2002, p. 176)

Tradução livre: “Olhe dessa maneira, Shadow: nós somos o que vem por aí. Nós somos shopping centers - seus amigos são atrações toscas de beira de estrada. Caramba, nós somos lojas online, enquanto seus amigos estão sentados no acostamento da estrada vendendo frutas caseiras num carrinho. Não - não são nem vendedores de frutas. Vendedores de chicotes pra cavalos. Consertadores de espartilhos de osso de baleia. Nós somos o agora e o amanhã. Seus amigos não são mais nem o ontem.”

deuses? É difícil, à primeira vista, arranjar personagens tão heterogêneos, em origem e em perfil, em uma estrutura única de ideias e práticas sociais. A facção dos velhos deuses nos apresenta desde Czernobog, um deus eslavo que sobrevive em uma vida precária como empregado industrial no *Rust Belt*, até Ibis, deus egípcio da escrita e da história, que é dono de uma funerária à moda antiga e reedita contos de deuses e fiéis. A característica que os une mais diretamente é a associação de todos ao passado - e sendo eles versões que foram carregadas aos EUA pelos imigrantes em um processo de formação da nação, ao passado americano.

Cada um dos velhos deuses ilumina um aspecto desse passado. Os deuses eslavos são apresentados morando em um prédio decrepito na periferia de Chicago. Czernobog, a quem Wednesday busca recrutar para a sua guerra, trabalhava em um frigorífico, e saciava a sua necessidade de sacrifício de sangue se encarregando da execução da morte das vacas que virariam carne. A sua caracterização nos traz marcas que remetem a um ambiente de deterioração típico dos bairros e cidades que passaram pela desindustrialização: seu cabelo é “cinza-ferro”, seus traços são “ásperos”, suas mãos são “calejadas” e o cigarro sem filtro que fuma produz uma fumaça que deixa sua marca nas paredes.²³

O estado decadente em que se apresenta, que se funde, tendo em vista a sua ocupação, com a decadência de uma atividade formativa da região, sugere uma associação de Czernobog com formações econômicas que ficaram no passado. Além disso, sua ascendência eslava e o seu ramo de atuação nos sugerem uma proximidade com os personagens do romance *The Jungle* de

²³ “The man in the dusty bathrobe was short, with iron-gray hair and craggy features. [...] He shook Shadow's left hand with his own. His hands were rough and callused, and the tips of his fingers were as yellow as if they had been dipped in iodine.” (GAIMAN, 2002, p. 75)

Tradução livre: "O homem no roupão empoeirado era baixo, com cabelo cinza-ferro e traços ásperos. [...] Ele apertou a mão esquerda de Shadow com a sua. Suas mãos estavam ásperas e calejadas, e as pontas dos seus dedos estavam amarelas, como se tivessem sido mergulhadas em iodo."

Upton Sinclair (também sobre um imigrante eslavo trabalhador da indústria da carne em Chicago), chamando atenção ao contexto desse período, do final do século XIX e início do século XX, como formador das determinações materiais do velho deus. Este momento de expansão da matriz industrial americana trouxe consigo o emprego de uma massa de trabalhadores em larga escala, especialmente imigrantes europeus, que trabalhavam sujeitos a condições precárias de salário, higiene e saúde. O fortalecimento, à época, dos sindicatos e de federações como a *American Federation of Labor*, levou ao crescimento da prática de negociação coletiva por salários dos trabalhadores; porém, levou também a um efeito contraditório de oposição dos operários à imigração, por conta de um medo que grandes números de trabalhadores sem qualificação e com baixos salários pudessem derrotar os esforços por maiores salários. Isso se traduziu em um exercício sindical que frequentemente trabalhava para dividir os trabalhadores e alimentava sentimentos racistas:

Even as an instrumental approach to problems of unemployment or low wages, the demand for restriction revealed an exclusionary quality to workers' thinking, and it sometimes betrayed a narrow, nativist conception of "labor" shared not only by American Federation of Labor (AFL) craft unionists but also by Knights of Labor activists and even socialist militants. [...] The AFL's craft unionism was, of course, exclusionary by definition; keeping non-members out of the labor market through control of hiring was its *raison d'être*. In the context of mass immigration, craft organization reinforced any nativist tendencies derived from other sources. (BARRETT, 1992, pp. 1001-1002)²⁴

²⁴ Tradução livre: “Mesmo como uma abordagem instrumental dos problemas de desemprego ou salários baixos, a demanda pela restrição revelava uma qualidade excludente no pensamento dos trabalhadores, e às vezes traía uma concepção estreita e nativista de “trabalho” compartilhada não apenas pelos sindicalistas da *American Federation of Labor* (AFL), mas também pelos ativistas dos *Knights of Labor* e até por militantes socialistas. [...] O sindicalismo da AFL era, claro, excludente por definição; sua razão de ser era a manutenção de não-membros fora do mercado de trabalho através do controle de contratação. No contexto da imigração em massa, a organização dos ofícios reforçou quaisquer tendências nativistas que derivavam de outras fontes.”

O crescimento de um sentimento anti-imigração acabou trabalhando contra o movimento de trabalhadores, por criar as condições para a aprovação de legislações persecutórias como o Immigration Act de 1918, que coligou a figura dos imigrantes à dos “anarquistas”, termo amplo para manifestantes antiguerra, líderes sindicais e anarquistas de fato, e deu carta branca para a prisão e deportação desses perfis de pessoas sem o devido processo legal. Sucessivos outros ataques à organização dos trabalhadores debilitou o movimento sindical norte-americano, e, com o deslocamento das cadeias globais de produção a partir dos anos 70, o centro econômico na indústria de base foi enfraquecido na região, trazendo desestruturação urbana e guetização.

Czernobog, então, aparece como um símbolo de um desenvolvimento industrial que ficou para trás, mas também da marca étnica e política que balizou a decomposição desse desenvolvimento. Assim como os “spooks” serviam como símbolo não apenas de um item específico da sociabilidade contemporânea, mas também da sua lógica organizadora (neoliberal), aqui o deus eslavo não representa apenas um item específico de uma sociabilidade passada, mas a lógica histórica que organizou esse item à época e que levou à sua superação. Podemos dizer que, se para os novos deuses, o apego à mercadoria e às redes ocultas de poder e controle alude ao neoliberalismo, a associação de Czernobog a um processo nativista, antitrabalhador e de defesa do Ocidente contra supostas ameaças externas alude à lógica do conservadorismo como projeto político-ideológico.

Uma outra faceta desse conservadorismo é vista na caracterização do deus egípcio Ibis, uma representação de Thoth. Dono de uma funerária em Cairo, Illinois, onde executa os rituais de embalsamento associados ao seu poder na Antiguidade, sua caracterização desde o início é mediada pela tradição como eixo central, em oposição à modernização:

"Most fields of human merchandising value nationwide brand identities," he [Ibis] said. [...] In the field of funeral homes, however, things are, perforce, different. You need to feel that you are getting small-town personal service from someone who has a calling to the profession. [...] But in all branches of industry - and death is an industry, my young friend, make no mistake about that - one makes one's money from operating in bulk, from buying in quantity, from centralizing one's operations. It's not pretty, but it's true. [...] So when the big companies come in they buy the name of the company, they pay the funeral directors to stay on, they create the appearance of diversity. But that is merely the tip of the gravestone. In reality, they are as local as Burger King. Now, for our own reasons, we are truly an independent. We do all our own embalming, and it's the finest embalming in the country, although nobody knows it but us. We don't do cremations, though." (GAIMAN, 2002, pp. 193-194)²⁵

A recusa à padronização mercadológica do seu negócio, e a valorização do particular sobre o genérico o coloca diretamente em oposição aos novos deuses, e essa oposição se consolida através da tradição. Este culto à tradição não aparece apenas na insistência em manter um negócio com práticas e rituais antigos. Ibis também é um historiador dos deuses na América, e aparece ao longo do romance como o narrador de algumas das vinhetas históricas que compõem o quadro narrativo. Existe um esforço, portanto, de recompor as figuras, divinas e mortais, do passado, remontando uma historicidade também pautada na tradição.

A priori, a atividade de narrativa histórica não tem um fundamento conservador por si só. É quando observamos o sentido dessa narrativa histórica

²⁵ Tradução livre: "- A maior parte dos campos humanos de mercadorias valorizam marcas de identidade nacional - ele [Ibis] disse [...] - No campo das funerárias, contudo, as coisas são forçosamente diferentes. É preciso sentir que se recebe um serviço pessoal de cidade pequena de alguém que tem uma vocação para a profissão. [...] Mas em todos os ramos da indústria - e a morte é uma indústria, meu jovem amigo, não se engane - ganha-se dinheiro operando em volume, comprando em atacado, centralizando as suas operações. Não é bonito, mas é verdade. [...] Então quando as grandes empresas entram elas compram o nome da antiga empresa, pagam os agentes funerários para permanecer, criam a aparência de diversidade. Mas essa é apenas a ponta da lápide. Na realidade, elas são tão locais quanto o *Burger King*. Agora, por nossos próprios motivos, nós somos de fato independentes. Fazemos nosso próprio embalsamento, e é o melhor embalsamento do país, apesar que ninguém sabe disso além de nós. Não fazemos cremações, contudo."

que temos contato com o seu escopo ideológico. O mais perto que temos de Ibis expressar uma filosofia, ou um princípio organizador dos seus ideais, é no início de sua exposição sobre uma escrava que é vendida a negreiros da Louisiana em 1778. Após um parágrafo em que faz uma digressão para apresentar, sob uma luz empática, um funcionário do Terceiro Reich que se encarregava disciplinadamente de enviar os judeus às câmaras de gás, Ibis nos apresenta sua concepção sobre a barbárie:

No man, proclaimed Donne, is an Island, and he was wrong. If we were not islands, we would be lost, drowned in each other's tragedies. We are insulated (a word that means, literally, remember, made into an island) from the tragedy of others, by our island nature, and by the repetitive shape and form of the stories. The shape does not change: there was a human being who was born, lived, and then, by some means or another, died. There. [...] Look, see the child's swollen, swollen belly, and the flies that crawl at the corners of his eyes, his skeletal limbs: will it make it easier for you to know his name, his age, his dreams, his fears? To see him from the inside? [...] We draw our lines around these moments of pain, and remain upon our islands, and they cannot hurt us. (GAIMAN, 2002, pp. 322-323)²⁶

Sua postura, então, ao recontar as histórias de deuses e mortais, não é a de refletir sobre ligações do passado com o presente, acessíveis através da compreensão daquela realidade e da projeção da nossa própria sobre ela, de maneira a estabelecer umnexo. O deus egípcio advoga uma postura de descolamento radical dessas histórias, e alimenta uma perspectiva antissolidariedade, de redução total ao indivíduo. Mais cedo no romance,

²⁶ Tradução livre: “*Nenhum homem, proclamou Donne, é uma Ilha, e ele estava errado. Se não fôssemos ilhas, estaríamos perdidos, afogados nas tragédias uns dos outros. Estamos insulados (uma palavra que significa, literalmente, transformado em ilha) da tragédia dos outros, pela nossa natureza de ilha, e pela forma repetitiva das histórias. A forma não muda: havia um ser humano que nasceu, viveu e então, por um ou outro motivo, morreu. Pronto. [...] Olhe, veja a barriga inchada, inchada, da criança, e as moscas que rastejam nos cantos dos seus olhos, seus membros esqueléticos: saber o nome dela, a sua idade, seus sonhos, seus medos, vai fazer com que seja mais fácil pra você? Vê-lo do lado de dentro? [...] Nós traçamos nossas linhas em torno desses momentos de dor, e permanecemos nas nossas ilhas, e eles não podem nos machucar.*”

também nos seus momentos de apresentação, os contornos históricos dessa postura se insinuam, quando ele mostra estranhamento com o enquadramento dentro da categoria dos “afro-americanos”.²⁷ Esse tipo de desidentificação atinge outro tom ao se pensar no histórico da cidade de Cairo, onde, no início do século XX (período em que Ibis se instala na cidade), episódios brutais de tensão racial ganharam notoriedade, como o linchamento de William James e Henry Salzner, dois homens negros acusados de assassinatos sem provas, em 1909 - quatro anos após a cidade aprovar uma lei antilinchamento. Estes casos foram o estopim de uma organização mais ampla do movimento negro nos Estados Unidos para combater a violência racista institucionalizada, inclusive legislativamente. (MCDERMOTT, 1999, p. 70)

Ibis, então, não é a voz de uma historicidade que compreende os indivíduos como parte agente dos processos, e não enxerga a sua existência à luz de uma mesma determinação histórica de outros indivíduos ou grupos, mesmo estando condicionado às mesmas determinações. Sua postura frente à História é analítica e removida, e seu objetivo na sua prática narrativa é menos de reflexão e mais de preservação desses personagens, divinos e humanos, já mortos - ecoando a prática de embalsamento de cadáveres que é a especialidade da sua funerária. Aqui, o conservadorismo que, em Czernobog, aparecia por uma chave econômica e política, se manifesta por uma chave social, e até mesmo filosófica e ética. Cada velho deus adiciona uma camada na composição do conservadorismo como um projeto político totalizante na história e sociedade norte-americanas, atravessando o conjunto das esferas da sociabilidade histórica. Wednesday, o seu líder, sintetiza estas esferas no princípio da

²⁷ “It’s just strange when they talk about African-Americans. Makes me [Ibis] think of the people from Punt, Ophir, Nubia. We never thought of ourselves as Africans - we were the people of the Nile.” (GAIMAN, 2002, p. 195)

Tradução livre: “É só estranho quando eles falam dos afro-americanos. Me faz [Ibis] pensar no povo de Punte, Ofir, Núbia. Nós nunca pensamos em nós como africanos - nós éramos o povo do Nilo.”

violência e do belicismo, que orienta a sua ação pelo romance - e que é representativo de como esse princípio também orientou a formação dos EUA.

Retornando à nossa análise da estrutura do romance a partir de algumas das categorias do romance histórico como descrito por Lukács, projetamos as duas facções de deuses como os projetos político-ideológicos em disputa (neoliberalismo e conservadorismo) sintetizados na figura dos líderes de cada uma das facções (Mr. World, a representação da globalização, e Mr. Wednesday, a representação da violência bélica); e Shadow, o nosso herói mediano, acompanhando a disputa e suas complexidades de maneira a não se alinhar a nenhuma de maneira completa, permitindo um ponto de vista que nos abre a possibilidade de compreensão da matéria histórica de cada parte.

A consolidação da estrutura do romance como correspondente à do romance histórico só faria sentido, contudo, se ele servisse como a representação de um momento de disputa histórica entre esses dois projetos na vida real, que não era exatamente o caso à época da sua produção. Em 2001, quando foi publicado, a hegemonia mundial do neoliberalismo era praticamente inquestionável, e não estava aberta uma arena de conflito entre projetos políticos distintos. Uma maneira de responder a esse questionamento é observar que, desde a segunda metade dos anos 90, essa dominação internacional do neoliberalismo já vinha dando as primeiras demonstrações da sua fragilidade (por exemplo, com as primeiras explosões de bolhas financeiras, como a das empresas de Internet). Essa fragilidade viria a se comprovar, ao fim e ao cabo, na grande crise financeira de 2008, que abriu uma etapa de reorganização econômica e geopolítica global.

Mas o próprio enredo do romance revela, ao fim e ao cabo, o motivo do curto-circuito do modelo lukacsiano de romance histórico. Ao final, toda a guerra se prova ser uma armação organizada pelos chefes das duas facções (após a revelação de que Mr. World era apenas um disfarce para Loki, o deus

nórdico da mentira) para fortalecer exclusivamente Odin, a quem todo o banho de sangue entre os deuses seria dedicado. Com a revelação de que os dois grupos de deuses, na verdade, não são projetos opostos, e sim um teatro com consequências apenas individuais aos generais de cada uma, o romance propõe que os dois programas político-ideológicos em aparente conflito na verdade estão ligados, e se possibilitam mutuamente. O fornecimento dessa resolução após um longo processo de construção dos dois grupos de deuses em contraste com as suas determinações históricas enquadra o neoliberalismo e o conservadorismo como duas faces da mesma moeda (em consonância com a figura onipresente das moedas na narrativa).

Pensando nas movimentações da política e da sociedade americana após a publicação do romance, especialmente a partir dos atentados de 11 de setembro, observou-se uma gestação mais aparente do sentimento conservador e do fortalecimento dessas alternativas políticas. A investida no Oriente Médio sob a égide da Guerra ao Terror e a valorização nativista do povo americano em resposta aos novos fluxos migratórios, principalmente da América Latina, se mostraram indissociados de uma política de aprofundamento da financeirização e do endividamento, principalmente em torno do ramo imobiliário. A implosão desse castelo de cartas financeiro em 2008, e a subsequente realocização das placas tectônicas políticas, promoveu também uma desassociação de alternativas mais conservadoras, que depois tomaram o poder político com um discurso antineoliberal. Mesmo com esse discurso, contudo, a eleição de Trump acabou por alimentar a mesma lógica de distribuição econômica que matizava o governo dos seus adversários na eleição:

Both Sanders and Trump excoriated the neoliberal politics of distribution. But their politics of recognition differed sharply. Whereas Sanders denounced the “rigged economy” in universalist and egalitarian accents, Trump borrowed the very same phrase but

colored it nationalist and protectionist [...] The result of Trump's subsequent victory over her [Clinton] was more unexpected, at least to some. Far from governing as a reactionary populist, the new president has activated the old bait and switch, abandoning the populist distributive policies his campaign had promised. Granted, he canceled the Trans-Pacific Partnership. But he has temporized on NAFTA and failed to lift a finger to rein in Wall Street. (FRASER, 2017)²⁸

Seria impróprio dizer que o romance de Neil Gaiman teve algum tipo de função preditiva sobre o que seriam os desenvolvimentos e choques dos blocos de poder nos EUA, e internacionalmente. Os limites históricos de análise da realidade, que são evidentes e previsíveis pensando no estágio em que essas contradições estavam dadas em 2001 (pré-11 de setembro, aliás), estão inscritos até no próprio romance, pela problematização da figura de Shadow como herói mediano, já que não existe (ainda) crise de fato para o qual a sua situação ambígua possa proporcionar um elo, ou um chão comum para uma proposta de síntese. O próprio desenvolvimento do enredo, mediado centralmente pelo seu foco narrativo, é um reflexo dessa problematização: acompanhamos a sua inserção em um mundo de estruturas inexplicáveis, onde a lógica da sua percepção cotidiana não se aplica.²⁹ Essa incerteza é acompanhada pela forma do romance, e as informações do enredo são reveladas tardiamente e de maneira confusa. Conhecemos personagens, como Wednesday e Low-Key, que revelam suas identidades muito depois da sua

²⁸ Tradução livre: “Tanto Sanders quanto Trump escoriaram a política de distribuição neoliberal. Mas as suas políticas de distribuição se diferenciaram de maneira aguda. Enquanto Sanders denunciava a ‘economia viciada’ com acentos universalistas e igualitários, Trump pegou emprestada a mesma expressão, mas a coloriu de nacionalismo e protecionismo. [...] O resultado da subsequente vitória de Trump sobre ela [Clinton] foi mais inesperado, pelo menos para alguns. Longe de governar como um populista reacionário, o novo presidente ativou o velho truque de isca, abandonando as políticas distributivas populistas que a sua campanha havia prometido. De fato, ele cancelou a *Trans-Pacific Partnership*. Mas ele temporizou quanto ao NAFTA, e não levantou um dedo para conter *Wall Street*.”

²⁹ “‘I feel,’ Shadow told her, ‘like I’m in a world with its own sense of logic. Its own rules. Like when you’re in a dream, and you know there are rules you mustn’t break. Even if you don’t know what they mean. I’m just going along with it, you know?’” (GAIMAN, 2002, p. 90)

primeira aparição, e suas intenções mais tarde ainda. Temos até mesmo a interação de Shadow com personagens que, segundos após o seu contato com eles, têm a sua apreensão interdita pelos limites do protagonista:

Shadow had a carful of Wednesday's guests to ferry to the restaurant [...] and another man, in a dark suit, who Shadow could not remember.

He had stood beside the man as he got into the car, had opened and closed the door for him, and was unable to remember anything about him. He turned around in the driver's seat and looked at him, carefully noting his face, his hair, his clothes, making certain he would know him if he met him again, and turned back to start the car, to find that the man had slipped from his mind. An impression of wealth was left behind, but nothing more. (GAIMAN, 2002, p. 141)³⁰

Essa incerteza quase cognitiva é também acompanhada por uma incerteza política, manifestada na sua hesitação quanto ao comprometimento à visão de mundo de qualquer um dos lados. Sua convivência com os velhos deuses acaba se dando mais por repulsa aos novos deuses do que por alinhamento ideológico. A ele não é nem permitido um ponto de vista, pelo menos até os últimos momentos do romance, que possa dar conta do conjunto das complexidades em jogo. Dessa maneira, a sua agência no enredo fica subjugada a forças maiores que o próprio personagem, e a ligação proposta pela premissa do romance entre História e divindade coloca, na sua perspectiva, os

³⁰ Tradução livre: “Shadow tinha um carro cheio dos convidados de Wednesday para transportar ao restaurante [...] e outro homem, com um terno escuro, de quem Shadow não podia se lembrar.

Ele tinha estado ao lado do homem quando ele entrou no carro, tinha aberto e fechado a porta para ele, e não conseguia lembrar nada sobre ele. Ele se virou no assento do motorista e olhou para ele, cuidadosamente notando seu rosto, seu cabelo, suas roupas, garantindo que ele reconheceria ele se o visse de novo, e se virou para dar a partida no carro, apenas para descobrir que o homem tinha escapado da sua mente. Uma impressão de riqueza tinha permanecido, mas nada mais.”

movimentos históricos para além do campo do tangível, na esfera das leis abstratas e autônomas.

Retomando o chão histórico sobre o qual estamos lendo o romance, observamos que esse ponto de vista oscilante de Shadow também é historicamente determinado. Da maneira como experiencia o conflito e como a sua interpretação dele é impedida, deduzimos uma incapacidade do protagonista de enxergar uma possibilidade de superação entre as duas (falsas) alternativas de projetos políticos. Essa incapacidade é matizada por um distanciamento do protagonista de uma compreensão histórica, sugerido pela sua preferência de leitura nas *Histórias* de Heródoto, mostrando a sua inclinação à ficcionalização da vida cotidiana. A postulação do historiador grego, referido no romance como “pai das mentiras”, como a referência historiográfica de Shadow, aponta a sua sensibilidade alinhada à do período chamado por Fredric Jameson de “pós-moderno”, onde as narrativas se removem do seu substrato material, ganha força uma ideologia de indefinição das barreiras entre ficção e História, e o pensamento totalizante se torna dificultado:

A autenticidade desse gesto [a remoção das amarras históricas de uma narrativa], no entanto, pode ser aferida no fato evidente de que em nossa vida não parece haver mais nenhuma relação orgânica entre a história americana que aprendemos nos livros didáticos e a experiência vivida da cidade multinacional de arranha-céus e stagflação que lemos nos jornais e experimentamos em nossa vida cotidiana. (JAMESON, 1996. p. 49)

Essa sensibilidade pós-moderna de Shadow se apresenta como sintoma de um momento histórico onde a queda do muro de Berlim e a generalização do neoliberalismo como ordem econômica mundial proporcionaram uma crise de alternativas políticas ao sistema como ele está (fortalecida pela hegemonização da narrativa do “fim da História”, que se popularizou pela afirmação célebre de Margaret Thatcher de que “não existe alternativa” ao capitalismo globalizado).

A saturação da vida de Shadow pela lógica da mercadoria, mesmo com a sua filiação aos velhos deuses, aparece nas descrições dos espaços, onde, filtrada pela percepção do personagem, o fio de ligação da narração são os produtos e negócios que Shadow vê.³¹ Esta imposição do presente da mercadoria pela ideologia do momento histórico do personagem resulta no rompimento da ligação da História com a sua vida cotidiana, e portanto, do passado com o presente - e a neutralização da projeção de um futuro.

É sob essa égide que o conflito entre os deuses é interpretado por Shadow como uma farsa para a qual “não existe alternativa”. Não existem, pelo menos naquele momento, e àquele personagem, as condições históricas para se construir uma alternativa político-ideológica que resolva o impasse do conflito falso entre neoliberalismo e conservadorismo. O desvelamento do conflito como uma fraude é, na perspectiva do protagonista, sintoma de uma ausência de horizonte de superação que se impôs ideologicamente nas caracterizações histórico-políticas da contemporaneidade. A conclusão de Shadow da guerra, resultado de uma virada da sua posição para uma postura mais decididamente heroica a partir da terceira parte, é fundamentada precisamente não na afirmação de uma alternativa, mas na rejeição do conflito.³²

³¹ Um exemplo, quando ele chega a Eagle Point no começo do romance:

“Left on Main Street. Past a new tattoo parlor and the Armed Forces Recruitment Center, then the Burger King, and, familiar and unchanged, Olsen's Drug Store, finally the yellow-brick facade of Wendell's Funeral Parlor. A neon sign in the front window said HOUSE OF REST. Blank tombstones stood unchristened and uncarved in the window beneath the sign.” (GAIMAN, 2002, p. 46)

Tradução livre: “À esquerda na Rua Principal. Passando por uma loja de tatuagens nova e o Centro de Recrutamento das Forças Armadas, depois o *Burger King*, e, familiar e sem mudanças, a Farmácia do Olsen, e finalmente a fachada de tijolos amarelos da Funerária de Wendell. Um anúncio de neon na janela da frente dizia CASA DE DESCANSO. Lápides vazias permaneciam sem nomes e sem inscrições na janela embaixo do anúncio.”

³² “The battle you came here for isn't something that any of you can win or lose. The winning and the losing are unimportant to him, to them. What matters is that enough of you die. Each of you that falls in battle gives him power. Every one of you that dies, feeds him. Do you understand?” (GAIMAN, 2002, p. 539)

Se o romance burguês se estrutura no contato entre o indivíduo e o mundo, e na transformação (ou tentativa de transformação) deste pela ação consciente daquele - representativo também de um momento de afirmação da burguesia como classe revolucionária - em *American Gods*, mesmo com o herói assumindo contornos de um protagonista romanesco com a aproximação do desfecho, a conquista última de Shadow não é uma transformação. Na leitura mais otimista, é o impedimento de uma catástrofe. Na pessimista, seus esforços vêm para reverter o conflito ao grau zero, ou ao *status quo* - e não existe destino simbólico mais apropriado ao personagem do que, na sua última cena, “ir embora e não parar de caminhar”.³³ Sua declaração, mesmo que ativa, é uma declaração de abstenção, que vai desembocar em uma declaração mais geral do personagem sobre as potencialidades políticas dentro do cenário de encalacrimento ideológico da contemporaneidade figurado pelo romance.

Esse diagnóstico, contudo, se prova mais um reflexo do horizonte histórico do presente do romance do que uma declaração definitiva, como atesta a própria ansiedade da obra em projetar uma compreensão maior do que a limitada e confusa de Shadow. Como falávamos acima, ele não é o único narrador do romance, apesar de ser o central. A moldura do romance se completa com as vinhetas que intercalam o enredo principal. Cada episódio individual, que são aparentemente deslocados entre si (espacial e temporalmente), compõe uma montagem que coloca, através do choque e do

Tradução livre: “A batalha pela qual vocês vieram aqui não é pra nenhum de vocês ganharem ou perderem. Ganhar ou perder não é importante para ele, para eles. O que importa é que o suficiente de vocês morram. Cada um de vocês que cai na batalha dá poder a eles. Cada um de vocês que morre, o alimenta. Vocês entendem?”

³³ “It [a moeda] spun golden at the top of its arc, in the sunlight, and it glittered and glinted and hung there in the midsummer sky as if it was never going to come down. Maybe it never would. Shadow didn't wait to see. He walked away and he kept on walking.” (GAIMAN, 2002, p. 588)

Tradução livre: “Ela [a moeda] girou dourada no topo do seu arco, na luz do sol, e reluziu e brilhou e se manteve suspensa no céu do solstício de verão como se nunca fosse descer. Talvez nunca fosse. Shadow não esperou para ver. Ele foi embora e não parou de caminhar.”

contraste entre os elementos das diferentes narrativas, o fenômeno que o romance se presta a discutir - a disputa de hegemonia entre os projetos neoliberal e conservador - em um patamar abrangente que abrange o conjunto do processo de colonização e formação dos Estados Unidos.

Aqui se estabelece uma dualidade entre individual e coletivo: Shadow permanece o centro a que a narração volta, a estrela principal de uma “constelação narrativa”, mas o significado da sua própria caracterização só é garantido como o eixo no qual se sedimentam os aspectos dos diferentes personagens que alternam o foco narrativo. Todos eles estão suscetíveis a uma perspectiva maior, que não os aliena como fazem as incompreensíveis relações divinas, mas os interpela a responder de diferentes maneiras. Os ecos entre as diferentes seções narrativas são as definições de uma organização subjacente (e histórica) que se revela não em personificações reificadas como é o caso dos deuses, mas na interpretação das suas ligações na totalidade. É esse processo que permite a conceitualização dos projetos ideológicos em disputa (neoliberalismo e conservadorismo) por meio da sua influência direta na vida humana - e ressalta as semelhanças que eles têm, assim como os pontos cegos da sua dominação conjunta. Em contraste à perspectiva deslocada da História que Shadow assume, fruto das pressões ideológicas da época em que vive, o ponto de vista mais geral do romance articula uma tentativa de inscrição do movimento histórico na narrativa, e de sentido de totalidade no contraste entre os episódios.

A combinação de narrativa coletivizada com os símbolos metafóricos que os deuses representam, a partir do vocabulário da literatura fantástica, abre, portanto, uma janela de possibilidades de reconexão de uma experiência propriamente histórica a um momento em que as pressões objetivas para essa experiência não se fazem presentes. Por mais que as contradições presentes no enredo não permitam a proposta de uma alternativa de organização social que supere o aparente encalacrimento ideológico vivido pelo protagonista, a forma

do romance nos permite, ao menos, uma tentativa de visualização do impasse - e a partir do desenvolvimento das consequências dele, um ponto de partida para uma intervenção.

REFERÊNCIAS

BARRETT, J.R. "Americanization from the Bottom, Up: Immigration and the Remaking of the American Working Class, 1880–1930," In: *Journal of American History* 79 (December 1992). Disponível: <https://www.jstor.org/stable/2080796>. Acessado em: 12/09/2019.

FRASER, Nancy "From Progressive Neoliberalism to Trump - and Beyond" In: *American Affairs*, vol. 1 no. 4 (Winter 2017). Disponível: <https://americanaffairsjournal.org/2017/11/progressive-neoliberalism-trump-beyond/>. Acessado em: 12/09/2019.

GAIMAN, Neil. *American Gods*. New York City: HarperCollins, 2002

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MASON, Cody. "Too Good to be True: Private Prisons in America". *The Sentencing Project*: (January 2012). Disponível: <https://www.sentencingproject.org/publications/too-good-to-be-true-private-prisons-in-america/>. Acessado em: 12/09/2019.

MCDERMOTT, S. P. "‘An Outrageous Proceeding’: A Northern Lynching and the Enforcement of Anti-Lynching Legislation in Illinois, 1905-1910." In: *The Journal of Negro History*, Vol. 84, No. 1 (Winter, 1999). Disponível: https://www.jstor.org/stable/2649083?seq=1#page_scan_tab_contents.

Acessado em: 12/09/2019.

ROBERTS, Dorothy. "The Social and Moral Cost of Mass Incarceration in African American Communities". Stanford Law Review, 2004. p. 1274. Disponível: https://scholarship.law.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1582&context=faculty_scholarship. Acessado em: 12/09/2019.

Recebido em 15/09/2019.

Aceito em 02/12/2019.