

ARQUIVO, GUERRA E ENTRETENIMENTO: PYNCHON COMO LITERATURA DOCUMENTAL A PARTIR DE DERRIDA E KITTLER

THE ARCHIVE, WAR AND ENTERTAINMENT: PYNCHON AS DOCUMENTARY
LITERATURE AFTER DERRIDA AND KITTLER

Leonardo Petersen Lamha¹

RESUMO: Partindo do conceito de arquivo desenvolvido por Derrida, este artigo explora as questões midiáticas e tecnológicas, mencionadas por Derrida na sua conceptualização, em diálogo com a teoria da mídia e da literatura de Friedrich Kittler. Argumenta-se que a noção kittleriana de mídia não só continua as questões postas por Derrida, como também vai além de sua “gramatologia”, isto é, de questões filosóficas, semióticas e linguísticas e adentra no reino tecnológico, pouco explorado pelos estudos literários. Como estudo de caso, discute-se a leitura kittleriana do romance *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, buscando como o “teatro bélico” da Segunda Guerra Mundial, representada por Pynchon, esconde uma verdadeira máquina arquivística da pós-modernidade em seus aspectos midiáticos e tecnológicos.

PALAVRAS-CHAVE: Pynchon; pós-modernidade; mídia; guerra; entretenimento

ABSTRACT: Starting from the concept of “archive” as it appears in the work of Derrida, this paper explores technological and mediatic questions mentioned by Derrida but in dialogue with the media theory of Friedrich Kittler. I’ll argue that the kittlerian notion of media not only continues the questions posed by Derrida but also goes further, beyond Derrida’s “grammatology”, understood through a semiotic and linguistic lens, into the still not quite explored realm of the technological. As case-study, I’ll discuss the kittlerian reading of Thomas Pynchon’s novel *Gravity’s rainbow*, in order to see how the World War II “theater of war”, as

¹Mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. Doutorando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1987-2071>. E-mail leonardolamha@gmail.com.

represented in Pynchon's novel, hides a truly post-modern archiving machine in its media-technological aspects.

KEYWORDS: Pynchon; post-modernism; media; war; entertainment

1 INTRODUÇÃO: ARQUIVO ENQUANTO DOXA VS. O ARQUIVO ENQUANTO PROBLEMA

É uma surpresa quando nos deparamos pela primeira vez com a noção de arquivo segundo o que os manuais de literatura chamam de pós-estruturalismo francês. Esfacela-se a imagem usual de um arquivo em que pilhas de papéis e documentos contêm a memória do mundo, para utilizar o título do filme de Alain Resnais (1956).

Nesse filme borgeano, que narra o dia a dia de uma biblioteca, a câmera passeia por fileiras de livros, pilhas de documentos, estantes e mapas, mas a narração diz tratar-se não de livros, mas de uma “memória universal”, abstrata e indiferente como Deus. O acesso a essa memória depende apenas de que se abra os livros, com o que, contudo, diz a narração, ela é rompida, separada de sua galáxia de forma traumática e “alimentada” aos leitores, conectados como se numa malha. Ninguém jamais acessará a memória do mundo, apenas pedaços dela. Em outras palavras, no filme de Resnais, bem como na obra de Borges, sua unidade enquanto memória permanecerá sempre distante.

Seria essa uma boa imagem para o arquivo enquanto *doxa*, enquanto senso comum – um local, um conjunto de objetos que dão acesso a algo distante e inacessível, a memória?

Mas vejamos um arquivo mais *local*.

O armário estava abarrotado de papéis; ao ser aberto, dois maços de processos rolaram para fora, amarrados como se costuma atar lenha para o fogo; a mulher pulou assustada para o lado. — Embaixo, deveria estar embaixo — disse o prefeito, dirigindo da cama a operação. Obediente, juntando os processos nos braços, a mulher

tirou tudo do armário para chegar aos papéis de baixo. Os papéis já cobriam a metade do quarto (KAFKA, 2008, p. 74).

O arquivo do prefeito da aldeia, no romance *O castelo*, de Kafka, contém cada registro, cada comando, cada ordem jamais dados pela administração também inacessível. Como encontrar uma memória administrativa desimportante como a que invocou o agrimensor K.? Perdeu-se na ganga exterior da memória, os papéis que cobrem metade do quarto, o arquivo.

O arquivo parece sempre “guardar” alguma coisa. Além de uma suposta memória, no caso em questão, guarda também sua *relação e confusão* com a memória que supõe guardar. É a hipótese de Derrida (DERRIDA, 2001), em *Mal de arquivo*, onde ele separa, precisamente, arquivo e memória: de um lado essa abstração distante e inacessível; do outro, as pilhas de documentos, a ganga material, o *suporte* da memória, única parte da equação que a câmera e a escrita podem capturar.

Segundo Derrida, e como aparece *O castelo*, a palavra “arquivo” já contém em sua etimologia a passagem para este outro arquivo, conceitual, distante do senso comum. Assim como o arquivo do prefeito da aldeia do castelo é a sua casa, um dos muitos significados de “arquivo”, sua casa, por assim dizer, é *arché*, a casa do comandante grego, aquele que detinha o poder tanto sobre o arquivo quanto sobre sua interpretação e, portanto, sua legislação (DERRIDA, 2001, p. 12).

O arquivo enquanto *suporte* já arquivava um poder sobre seu acesso e sua longevidade enquanto memória, ao passo que os rastros deixados pelas *ordens administrativas*, como a que convocou o agrimensor K., são arquivadas, desaparecem.

Pensemos, primeiro, nessa relação entre o arquivo e seu *suporte*, e em segundo no sentido de “arquivamento”, seguindo Derrida, como o ato de fazer desaparecer o arquivado ao transformá-lo em arquivo.

O que é, o que pode ser dito do suporte, a ganga material de todo arquivo e daquilo que realiza o arquivamento? Discutindo a aparelhagem conceitual desenvolvida por Freud, Derrida volta a atenção para o vocabulário tipográfico posto em movimento pelo pai da psicanálise. “O léxico freudiano insiste sem dúvida numa certa tecnologia ‘imprimente’ da arquivação (*Eindruck, Druck drücken*) [...] a ‘impressão’ (*Empfindung*)”, e a própria psicanálise precisa ser impressa, precisa “gastar papel e tinta (*Papier und Tinte*) e conseqüentemente mobilizar o trabalho do tipógrafo e a tinta do impressor” (DERRIDA, 2001, p. 19).

Essa máquina tipográfica tem conseqüências tanto na vida interior das pessoas, tal como descrita pela psicanálise, quanto na própria instituição da psicanálise, que, obviamente, está escrita em livros.

Mas a aparente obviedade deste fato cai por terra quando se tenta levantar questões sobre os suportes. A aparelhagem tipográfica é, para Derrida, o local de produção de inscrições de sentido e de memória, sua *exterioridade*. Produz tanto a memória humana quanto a memória coletiva e social associada ao arquivo. Freud “privilegia as figuras da marca e da tipografia”, seu discurso é “uma estocagem de impressões” (DERRIDA, 2001, p. 8). Há também o *Wunderblock*, o bloco mágico, brinquedo que simultaneamente apaga e mantém traços inscritos, em que Freud viu uma analogia com o aparelho psíquico perceptual, e que para Derrida representa “*exteriormente* a memória como arquivamento *interno*” (DERRIDA, 2001, p. 25). Trata-se de investigar o que está oculto na “espontaneidade” da memória, por isso ele dá atenção a todo esse maquinário de *suporte material*.

Como pode ser, pergunta-se Derrida, parafraseado, que, desde Freud, tenhamos tido *desde sempre* uma prensa tipográfica dentro de nós?

Se a essa aparelhagem tipográfica é o exterior da memória, Derrida se pergunta onde começa esse “fora”? Essa é “inteiramente a questão do arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 18).

Naturalmente, falar em “fora” representa a escolha de um ponto de vista referencial. O exterior só o é do ponto de vista da memória, melhor falando, de uma certa metafísica da memória humana cujos modos de produção dificilmente haviam sido questionados.

Esse questionamento diz respeito precisamente 1) ao *apagamento do arquivo em prol de uma metafísica da memória*. Há um arquivamento do arquivo, no sentido em que o arquivo que produz o arquivado é despachado para a invisibilidade, bem como o sentido etimológico de *arché*, casa, cujo signo também desaparece no horizonte do que o arquivo faz ver; 2) ao momento histórico da “história da técnica e sobretudo dos dispositivos ou dos ritmos daquilo que chamamos confusamente a ‘comunicação’” (DERRIDA, 2001, p. 8). As duas podem convergir na mesma hipótese: enquanto desenvolvimento técnico, a prensa tipográfica pertence a um momento histórico específico da história dos meios de comunicação e informação. Quanto esse momento histórico e suas técnicas determinaram e determinam a formação de memória? E, na década de 90 em que *Mal de arquivo* foi escrito, como as novas tecnologias, a informática, o *e-mail*, etc, mudam a situação, a psicanálise, a memória humana e social? Como seria a psicanálise sem seu suporte? Se o *Wunderblock* é um modelo para a memória enquanto aparelho ele próprio de arquivamento, como imaginar um modelo de memória antes da invenção do *Wunderblock*?

Não entraremos aqui no seguimento psicanalítico da investigação de Derrida, nem em seu conceito de mal de arquivo e sua relação com a pulsão de

morte. Nosso objetivo é pensar o “suporte”, seguindo a inserção do aparato da memória na história da técnica e da comunicação. Mas trata-se de máquinas. Como pensá-las, coisas inanimadas, não acessíveis ao mundo da interpretação? Não à toa, Derrida não responde suas próprias perguntas, pois raramente máquinas são entendidas como elementos do mundo humano, cultural, portanto historicamente variável e conhecível – desde Vico, ao menos². Como interpretar objetos e qual sua relação com a ficção literária e a memória na literatura?

3 FRIEDRICH KITTLER: “SISTEMAS DE INSCRIÇÃO”

Derrida só avança na investigação do suporte no início de *Mal de arquivo* a nível de uma “gramatologia”. O pensamento técnico do exterior e dos suportes dão ocasião para o espaço vazio da produção de sentido. Basta-lhe colocar a questão que ele admite que não vai perseguir. Seu amigo e correspondente (Cf. SCHWERZMANN, 2017) Friedrich Kittler é quem levará efetivamente a cabo a investigação da exterioridade e do suporte do arquivo em sua relação com a literatura e à memória. Por meio dele, conseguimos avançar na resposta à pergunta de como o arquivo, em relação ao seu exterior arquivante, seu “suporte”, tem a ver com a ficção.

Será preciso abandonar esse termo, “suporte”. Como a teoria da mídia vem demonstrado desde McLuhan, mas cuja ênfase determinante foi dada por Kittler, o termo suporte pressupõe um ponto de vista demasiado humano, antropocêntrico, que entende o sujeito dotado de razão como o único capaz de dar inteligibilidade às coisas que, precisamente, servem como mero suportes. A

² Como interpretado por Kittler: “Primeiro, o Ser, independente se Deus ou Humano, segundo Vico, só pode conhecer o que ele próprio criou: um princípio que trai a tecnicidade oculta de toda ciência da cultura e que hoje seria celebrado como um construtivismo radical [...] Portanto, os filósofos lidam com a Natureza só porque eles necessariamente negligenciam a Cultura, do quê fazem parte” (KITTLER, 2000, p. 22).

obra de Kittler, continuando a tradição francesa de Foucault e Derrida, dedica-se inteira a demonstrar como o que se entendia nas ciências humanas por suporte na verdade determinava o suportado e com isso o sujeito humano.

Substituindo o suporte, Kittler fez avançar no mundo germânico dois termos: primeiro, na década de 80, *Aufschreibesysteme*, e depois “mídia”. Veremos a literatura no horizonte deles.

Traduzido para o inglês como “redes de discurso” [*discourse networks*], mas significando literalmente “sistemas de transcrição” ou de notação, o termo se refere às “exterioridades” (Cf. KITTLER, 1990, prefácio) que determinam o pensamento e, em Kittler, a literatura. É possível efetivar a passagem do arquivo derrideano para o de *Aufschreibesysteme* kittleriano pelas seguintes razões: se o arquivo derrideano tem a ver com o momento de “arquivamento” em que o arquivante desaparece e o arquivado – seja o conceito, a memória etc – passa a ter existido desde sempre, tal como a “cena da escritura e da inscrição” (DERRIDA, 2011), então esse ato material de inscrever ou anotar (*aufschreiben*) diz respeito, precisamente à pilha material que “suporta” o conteúdo, história, a filosofia etc. O que restou foi o conteúdo, o ato de inscrição foi ignorado. Porém, tal como na mesma tradição, o ato de inscrição não acontece só numa superfície material de registro, o papel por ex, mas ocorre também no ato de leitura, ou seja, no corpo. O que é inscrito no papel é inscrito no corpo do sujeito por meio da leitura, da educação e do treinamento. O sujeito é o efeito daquilo que lê, em cujo horizonte está a repetição e reprodução interiorizada da moral e da cultura (Nietzsche, Kafka) e dos discursos (Foucault, Barthes). Nada disso é novidade. A novidade é a descrição pormenorizada “da estrutura técnica do arquivo arquivante [que] determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro”, e de como “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29). Ou seja, a descrição de como o material determina o conteúdo:

Por um longo tempo, a história intelectual pulou o canal de informação conhecido como “escrita” e foi direto para um significado [meaning] que era suportado pela escrita, *mas não afetado por ela*. Visões de mundo e construtos mentais, ao invés de “letralidades” [letteralities, *Buchstäblichkeiten*], tornaram-se temas [...] Máquinas a vapor e de tear tornaram-se tópicos; máquinas de escrever, não (KITTLER, 2016, p. 91).³

Como o sentido é afetado pela inscrição de seu exterior, a letra, a máquina? Como pode um arquivo produzir-se a si mesmo, arquivar-se na memória e assim corrompê-la? E também, de que forma precisamente esse sentido se inscreve no corpo?

Para começar a responder, podemos nos perguntar, com Kittler: onde então as máquinas foram tematizadas, se não na “história intelectual”? A dificuldade dessas perguntas pode ser exemplificada com um exemplo literário: o condenado *d’A Colônia penal* de Kafka, cujo corpo torna-se o arquivo de sua sentença na hora da morte. Ele só conhece o significado da sentença no exato instante de sua morte, quando a inscrição se torna inteligível. A máquina da colônia penal kafkiana aparece como uma máquina arquivante ao se apagar através da morte do condenado, o último rastro de seu registro e de seu sentido desaparecem com a morte do sujeito, enquanto o condenado se torna mais um morto, um arquivo da justiça.

Da mesma forma como Kafka descreve a explicação do funcionamento da máquina, podemos dizer que Kittler descreve o funcionamento do sistema de inscrições históricos. Em sua obra principal (KITTLER, 1990), os períodos de

³ Grifos e tradução meus. “Lentralidades” foi o neologismo que escolhi para traduzir *letteralities*, por sua vez opção do tradutor para inglês do original *Buchstäblichkeiten*, neologismo que mistura os significados de “letra” [*Buchstab*] e do adjetivo “literal” [*Buchstäblich*]. Kittler está indicando que seu tema é a materialidade bruta e literal da escrita enquanto informação, isto é, antes de ser decodificada em significado ou em sentido. Como é impossível que nós seres humanos leiamos sem interpretar, Kittler indica para quem, ou para o que, é possível pensar na materialidade bruta: para os artefatos de informação, desde que esta foi quantificada matematicamente por Claude Shannon em seu trabalho “Uma teoria matemática da comunicação”.

1800 e 1900 não são períodos históricos segundo uma historiografia clássica; são máquinas de tortura, são o teatro da crueldade de Nietzsche descrito em seus pormenores e em seu entrecruzamento entre discursos e sistemas, pedagógicos, psicanalíticos, literários e filosóficos.

Mas como interpretar um objeto material, a máquina de escrever, ou a aparelhagem arquivada de Derrida? A resposta pode ser encontrada nesta crítica de Kittler a seu amigo Derrida, que também serve como carta de intenções metodológicas de sua obra.

Ninguém pode pensar ou interpretar a fileira de letras do teclado da máquina de escrever. O que é preciso adicionar são informações empíricas sobre o ponto temporal, bem como a intenção de tal padronização – tarefa que Derrida tangencia ao restringir seu material a grandes textos especulativos (KITTLER, 2016, p. 96-97).

Segundo Kittler, Derrida não pode interpretar o seu arquivo senão à nível do conceito, passível de interpretação, e apontar para o seu apagamento. O material arquivante, contudo, não está aberto à interpretação, trata-se de coisa mecânica, sem vida, esperando o sujeito ativá-las, como critica Foucault:

O sujeito fundante, com efeito, está encarregado de animar diretamente, com seus atos de visar, as formas vazias da língua; é ele que, atravessando a espessura ou a inércia das coisas vazias repreende, na intuição, o sentido que aí se encontra ou é depositado (FOUCAULT, 2012, p. 43-44).

Mas o são exatamente essas “informações empíricas”, mencionadas por Kittler, que ajudariam a entender a importância do aparato do arquivo? Trata-se de “descrição, ao invés de interpretação”, isto é, descrição técnica.

Um vocabulário técnico é o mais apropriado para converter teorias filosóficas em fatos históricos. Esse vocabulário é a única língua que não racionaliza nem idealiza. Ele adota uma posição neutra diante de

tipos de textos e ordens de conhecimento. Nem filosófico nem psicanalítico, o vocabulário técnico possui - por razões tangíveis - a vantagem de prover instruções imediatas e finitas capazes de expor a planta de montagem de sistemas de informação (KITTLER, 2016, p. 97).

O que Kittler está dizendo é que, para entender de que maneira o aparato do arquivo afeta seus conteúdos, é preciso analisá-lo não com os olhos livres do empirismo (cujos sujeitos são, na verdade, dotados de sistemas filosóficos endurecidos e automatizados, como mostrado desde Nietzsche a Foucault), mas a partir de material histórico a respeito de sua construção: as instruções, os discursos e intenções. A partir, portanto, de seu arquivo, que, assim, por uma espécie de levantamento de constelação de materiais que circulavam nos canais de informação de determinado momento, se abre ao método genealógico.

Se o arquivo se apaga para arquivar, é preciso ir atrás do que foi apagado. Porém, se o arquivo é, sobretudo, tecnológico, é aí que o termo *Aufschreibesysteme* entra em jogo: ele procura não a escritura, mas os discursos que rondavam a genealogia da tecnologia. A característica inovadora e singular da obra de Kittler é tornar a literatura parte dessa história:

Porém, justamente na era fundadora das mídias tecnológicas, o seu horror operava de modo tão avassalador que a literatura o registrava de maneira mais precisa do que no aparente pluralismo midiático atual, onde tudo pode seguir operando, desde que não perturbe os circuitos do Vale do Silício e o seu incipiente domínio global [...] O que os escritores maravilhados punham no papel nos oferece um retrato fantasmagórico tanto do nosso presente como do futuro (KITTLER, 2019, p. 18).

“Presente e futuro”: pois essa é a questão da memória e do arquivo. A literatura funciona como um arquivo no sentido de que os escritores ficavam tão “maravilhados” com as invenções midiáticas – que são sempre invenções

arquivais⁴ – a ponto de registrar seu impacto. Esse aspecto, essa “literatura como arquivo”, contudo, na visão kittleriana é apagada para dar lugar à uma certa imanência da ficção: nunca teria se tratado de arquivo, “era só literatura”.

A relação entre horror, arquivo e literatura ficará clara ao expormos a leitura kittleriana do romance *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, obra que demonstra essa espécie de literatura de documento, uma literatura que foi feita não só a partir de um arquivo – os documentos secretos da Segunda Guerra Mundial –, mas também o arquivo em seus sentido expandido de apagamento, inscrição e poder. Kittler demonstra também como o arquivo influi na *forma* literária, na recepção e no apagamento de si para existir na forma de “ficção”. Como tentarei argumentar, o que resulta de tais procedimentos – de Kittler e de Pynchon – não é “ficção histórica”, nem mesmo a imagem da literatura como alegoria, janela, acesso para a história. O que Kittler descobre em Pynchon é a máquina arquivada da pós-modernidade: a guerra enquanto mãe das tecnologias, inclusive e principalmente de entretenimento, inclusive e principalmente, ainda, o próprio romance enquanto gênero literário.

4 ARQUIVO E FICÇÃO: O SINGULAR CASO DE THOMAS PYNCHON

O arco-íris da gravidade (1973), de Thomas Pynchon, romance considerado o suprassumo do pós-modernismo literário, se passa no último ano da Segunda Guerra Mundial, no momento histórico da última e desesperada tentativa dos nazistas de vencerem a guerra. A arma final será o mítico V-2, o foguete teleguiado de combustível líquido, convergência fatal e mística da matemática e da técnica, símbolo da destruição total e de “um novo tipo de

⁴ Uma vez que, no ocidente ao menos, são elas que armazenam os mortos. “O que permanece das pessoas é aquilo que a mídia é capaz de registrar e transmitir. Portanto, o que conta não é a mensagem ou o conteúdo [...], mas sim (em rigor com McLuhan) somente os seus circuitos, sobretudo esse esquematismo de perceptibilidade” (KITTLER, 2019, p. 19). Eis uma possível definição kittleriana para a memória: ela é tão longa, vasta ou profunda quanto suas mídias, seus supostos suportes.

morte” . Dentre as inúmeras tramas e incontáveis personagens, o romance segue as idas e vindas de um soldado, Slothrop, um americano banal, que foi vítima de experimentos behavioristas nazistas: suas ereções agora preveem a queda – isto é, coincidem misteriosamente – dos foguetes nazistas sobre Londres. O romance é narrado de forma *multimídia*: comédia pastelão, musicais, filmes, poemas, e discute o misticismo e a ciência e a influência do idealismo e do cinema alemão na mentalidade apocalíptica nazista, espécie de corpos-de-fundo da trama da construção e lançamento do V-2, cuja parábola de ascensão e queda dá nome ao romance.

A posição de Thomas Pynchon no cânone literário é indiscutível, mas também risível. Foi “um mestre, um deus pessoal” para a escritora austríaca nobelizada Elfriede Jelinek, sua tradutora para o alemão, e para quem “é uma piada que [Pynchon] não possua o Prêmio Nobel, e eu sim” [*es ist ein Witz, dass er den Nobelpreis nicht hat, und ich habe ihn*] (JELINEK, 2004), e, para Kittler, um mestre e, pode-se dizer, guia metodológico. A camada oculta da afirmação de Jelinek é que o livro de Pynchon é, dentre muitas outras coisas, uma piada, longa, difícil, nuançada, fácil de passar despercebida. Pois os grandes e sérios temas de Pynchon, a destruição e a morte tipicamente européias, são narrados numa mistura de alto modernismo e comédia pastelão. A terceira camada é que o Prêmio Nobel é acusado, no romance, de ser fruto da extração de petróleo e, portanto, braço, consequência e perpetuação da violência colonial.

Publicado na década de 80, a impressão que passa “Mídia e drogas na Segunda Guerra Mundial de Pynchon” (2017), a leitura kittleriana de Pynchon, é que Kittler nasceu para interpretar Pynchon e que Pynchon escreveu para ser lido por Kittler. As razões para essa afirmação hiperbólica têm, naturalmente, a ver com a questão do arquivo tal como viemos tratando, como pretendemos mostrar.

Kittler realiza alguns cortes fundamentais no romance monstruoso de Pynchon em sua exegese: 1) o papel determinante da pesquisa de arquivo da Segunda Guerra Mundial, da qual Pynchon, engenheiro de formação, se valeu para a escrita do romance, e a partir de cujo arquivo o próprio Kittler lê Pynchon; 2) a busca pela forma ficcional híbrida, labiríntica, não linear do romance como fruto dessa pesquisa arquivística 3) e o embricamento entre tecnologia, guerra e corpo, a ser visualizado pelo conceito de mídia. Meu argumento é que este último é como Kittler continua e vai além das questões derridianas sobre o arquivo, bem como Kittler o pensa junto aos estudos literários.

4.1 Pós-modernismo e arquivo

Relembremos, de forma bem geral, o pós-modernismo por meio de algumas das palavras-chaves com as quais ele costuma estar associado em meio aos estudos literários e à estética:

O desaparecimento do sujeito individual [...] pastiche, imaginação apocalíptica, a paródia modernista em estilos inimitáveis [...] implosão da literatura moderna em uma horda de estilos privados e maneirismos [...] seguido de fragmentação linguística e da vida social ao ponto que a norma ela mesma é eclipsada [...] inexistência de um grande projeto coletivo... (JAMESON, 1991, p. 16–17).

Tudo isso vale para o romance de Pynchon. Porém, enquanto Jameson busca uma certa herança modernista estraçalhada pelo mundo pós-guerra e, ao mesmo tempo, como o romance em sua forma acompanharia, refletiria ou resistiria a elas, Kittler abandona o historicismo e a teoria crítica: para ele, o romance de Pynchon não é “uma espécie de patchwork e maravilhosa explosão de códigos, mas uma amostra calculada de letras, imagens e números” (KITTLER, 2008, p. 98). Enfatizando o “calculada”, o argumento, é que, se o pós-

modernismo tem, mais ou menos, alguma coisa a ver com mídia, ele tem a ver com técnica, com circuitos e tecnologia – com cálculos matemáticos, distribuição de energia e outros elementos por assim dizer não sociais, não pertencentes em si à sociologia, e portanto não dignos de serem literatura. Pynchon narra precisamente o casamento entre técnica e pensamento, diante dos quais as ferramentas da teoria crítica e dos estudos literários (para Jameson, elas próprias fenômeno pós-modernos) caem por terra. Outras ferramentas se fazem necessárias.

O que diferencia Pynchon de outros pós-modernistas, como Don DeLillo ou mesmo William Gibson, é a ênfase na guerra como mãe da tecnologia e do pós-guerra, o “sonho” consumista por excelência. O pós-guerra é o momento histórico do pós-modernismo que Jameson descreve. Mas, da perspectiva da escalada técnica no bojo da guerra, foco de Kittler, ele não passa de um “sonho” onde é possível “a comercialização de armas milagrosas e cujo futuro é, portanto, previsível” (KITTLER, 2017, p. 149), isto é, a fita magnética, o filme em cores, o radar, o UHF e o computador – as mídias cujo interior feito de matemática e eletrônica, do ponto de vista do pós-modernismo estético clássico, perturbam a bonita tradição literária europeia.

Para chegar a esse tipo de conhecimento sobre o passado e o futuro, é preciso deixar as trincheiras e os tanques, o combate corpo a corpo, toda a cinematografia de uma guerra que, como já apontava Benjamin, foi feita para ser filmada, e deslocar-se para um espaço irrepresentável de produção de memória, os arquivos contendo os contratos firmados entre empresas financiadoras da guerra e as plantas de montagem de foguetes e outras tecnologias, a “solidariedade” entre corporações e militares, um arquivo secreto bem pouco cinematográfico, por um lado, e por outro, que revela que “as companhias de aparelhos eletrônicos, após vencerem a Primeira Guerra, se apossaram da indústria de discos” (KITTLER, 2008, p. 111). No romance de Pynchon, o anúncio do poder de corporações em detrimento de poder estatal –

depois da guerra, as empresas precisam continuar existindo – se dá pela histórica empresa IG Farben e representa a transferência de poder absoluto da Velha Europa para os Estados Unidos da América.

“O problema básico”, afirma um representante da IG Farben, “sempre foi o de fazer com que outras pessoas morram por você” – nesse caso, “você” cobre a progressão das religiões até os filósofos da história do século XIX e de revolucionários profissionais até as corporações de hoje. O “empreendimento de morte sistemática”, a “massa natural da morte bélica”, serve “como espetáculo, como diversão dos movimentos reais da guerra”. “A crise real” foi removida da propaganda e de histórias da filosofia, eram “crises de posicionamento e prioridade, não entre firmas – era só representado para parecer assim – mas entre diferentes Tecnologias, Plásticos, Eletrônicos, Força Aérea” (KITTLER, 2015, p. 401).

Em Pynchon, patriotismo é discurso corporativo-militar, um problema que a solidariedade entre militarismo e instâncias discursivas diversas (empresas preocupadas em vender mídias, filosofias preocupadas em vender uma ontologia nacional) precisam resolver. Em sua leitura de Pynchon, Kittler se coloca em direta oposição crítica à tradição da “Guerra como experiência interior”, simbolizada, no contexto alemão, pelo expressionismo e pelo livro homônimo de Ernst Jünger. Para Kittler, tratar a guerra como interioridade foi fruto da invenção do cinema e de suas técnicas de alucinação e produção de *Doppelgängers* (como veremos logo adiante). Só é possível matar outro ser humano se ele for apresentado como se não fosse humano, como projeção fantasmagórica na tempestade de aço das trincheiras, e com a produção dessa projeção é que se ocupam os filmes e as mídias. “Sempre que Jünger se deparava com o real por trás das cortinas de neblina e do arame farpado, o inimigo se apresentava como alucinação cinematográfica do *Doppelgänger*” (KITTLER, 2017, p. 152).

Se, do ponto de vista da estética, Jünger quebra com “técnicas literárias” tradicionais de narração, para Kittler isso ainda se inscreve num momento

modernista da invenção do cinema. A Segunda Guerra foi coisa inteiramente diferente em termos de desenvolvimento tecnológico. O tropo narrativo principal para representá-lo, segundo Pynchon e Kittler, é a paranoia, que, junto com o V-2, constitui o principal *leitmotiv* do romance. Assim, se há uma trama na narratividade entrópica de Pynchon, ela é gerada, tal como o modelo matemático que permite a decomposição do tempo em pontos localizáveis no *hardware* do V-2, pela “coincidência aleatória de duas distribuições ocasionais, [que gera] a perspectivação de um herói, de uma trama” e “Os V2 seguem as ereções como o som dos foguetes segue ao impacto. Em outras palavras, o amor ou o ‘imaginário’ de Slothrop também ‘apresenta a estrutura de bombas’ (KITTLER, 2017, p. 153).

O próprio ato de ler, isto é, decompor signos em sentido, é paranoico, pelo menos desde *Verdade e mentira no sentido extra-moral*, de Nietzsche e da teoria da paranoia de Freud (Cf. CASTRO, 2021). O ato de ler um romance *sobre* paranoia, e com isso instigar a paranoia no leitor – de uma trama de aparência rocambolesca que envolve corporações e militares –, por sua vez, é fruto simplesmente do desarquivamento do arquivo. Slothrop descobre a verdade sobre a condição de suas ereções enquanto antenas sensíveis à queda dos mísseis, ao ler documentos secretos que o próprio engenheiro da *Boeing* Thomas Pynchon leu. “Um estudo cuidadoso dos documentos sempre desmascara as coincidências como complô” (KITTLER, 2017, p. 155).

Que a paranoia seja uma técnica ou tema pós-modernista por excelência é já sabido e pertence à história da arte; o que a leitura de Kittler traz de novo é a sua relação com o maquinário do arquivo.

O corpo e o inconsciente de Slothrop são um arquivo da Segunda Guerra. O texto pós-modernista de Thomas Pynchon, seu estilo, seu registro multimídia é, se podemos dizer assim, o meta-arquivo onde Kittler busca o primeiro arquivo, suas “fontes”.

A ciência da literatura [*Literaturwissenschaft*, termo alemão que designa nossos estudos literários] nada diz sobre o volume e a precisão das pesquisas subjacentes. Mas o texto de Pynchon se apoia [...] totalmente em fontes históricas, entre as quais se encontram pela primeira vez diagramas de circuitos elétricos, equações diferenciais, acordos entre empresas e organogramas (facilmente ignorados pelos cientistas literários [*Literaturwissenschaftler*]). (KITTLER, 2017, p. 155).

Esse encontro da literatura com a tecnologia, portanto, promove alteração nas técnicas mais fundamentais da ficção e, por consequência, na historiografia. Se Hayden White se valeu do crítico Northrop Frye para expor os mecanismos literários, ficcionais, logo contingentes, na escrita da história, em Kittler e Pynchon a história e seus sujeitos são pontos no eixo temporal que, no começo do século XX, passou a ser tecnicamente manipulável (mais sobre a manipulação do eixo temporal logo adiante). Após a manipulação técnica do tempo, não há por que continuar deixando de ver a literatura como mais uma mídia dentre outras.

Para Kittler, que Slothrop descubra a verdade sobre si mesmo é a inverossimilhança última, uma vez que os arquivos a que ele tem acesso não haviam sido ainda abertos em 1945, portanto a “verdade” disponível à época não havia como deixar de ser percebida como paranoica. Mas em 1973, ano do lançamento do romance, ela é apenas uma verdade histórica, e, se deixou de se ser absurda, foi porque se tornou realidade. Diz Kittler: “os documentos secretos se tornam públicos na mesma medida em que seus objetivos se tornam realidade – na mesma medida, portanto, em que não precisam mais ser escondidos (KITTLER, 2017, p. 155). Por isso Slothrop “dança sobre um solo de terror, contradição e absurdidade (157) e por isso, ao mesmo tempo, *O arco-íris da gravidade*, lançado no dia 28 de fevereiro, é “do signo de peixes, casa aquática de sonhos e dissoluções” (WEISENBURGER, 2006, p. 1).

4.2 Drogas, narratividade e mídia

Se, para o leitor, o romance em sua não-linearidade e suas alucinações paranoicas, parece escrito sob outro símbolo dos anos 60, o LSD, há no mundo diegético do romance, uma outra droga, que funciona de forma contrária: administrada por nazistas e cineastas alemães, associada ao cinema enquanto tanto entretenimento anestesiador quanto propaganda política, a “oneirina” produz a alucinação “mais banal e americana de todas”, a de que há, entre fatos e eventos absurdos, “uma definitiva continuidade narrativa”, e em seu rastro a descoberta de que “tudo está conectado” (KITTLER, 2017, p. 169). Por meio desse truque literário, a paranoia passa a ser a verdade que se depreende da leitura de arquivos de guerra, enquanto a sequencialidade narrativa tradicional, realista, que o leitor busca frustrado, passa a ser a verdadeira alucinação midiática, fruto da solidariedade entre entretenimento e militarismo (que não poupa nem mesmo a mídia escrita, uma vez que florestas precisam ser derrubadas por empreendimentos editoriais mercadológicos): o narrador, o cronista de guerra pynchoniano, também parece sob efeito da oneirina: “As cartas [de tarô de Slothrop] apontam apenas para um longo e árduo futuro, para a mediocridade (não apenas na sua vida mas também, heh, heh, na de seus cronistas)” (KITTLER, 2017, p. 171).

Em resumo, a análise kittleriana destaca a pesquisa de arquivo do romance e o romance como arquivo de técnicas de arquivamento da segunda guerra, exatamente os problemas que Derrida havia anunciado, mas não podido empreender, por lhe faltar a noção de mídia. Para finalmente exemplificar essa noção, basta esclarecer dois elementos: a noção de manipulação do eixo temporal e a natureza de autoapagamento (ou autoarquivamento) das mídias. Para ambas, e como conclusão, será suficiente só mais um exemplo do romance de Pynchon.

Na mais longa e central subtrama do romance, um engenheiro de foguetes do centro de lançamento de Peenemünde “cai vítima do truque da manipulação do eixo temporal”. Ele havia assistido no cinema à uma cena de estupro, voltado para casa com uma ereção, transado com sua namorada e concebido sua filha, Ilse, com *a imagem da atriz na mente*. O filme, fictício, chamado *Alpendrücken*, palavra que significa pesadelo mas que remete, em alemão arcaico, para a figura mitológica da súcubos (WEISENBURGER, 2006, p. 229), engravidou diversas mulheres copuladas por seus maridos excitados pelo estupro, produzindo uma horda de duplos ou *Doppelgängers*. Passam-se anos, sua filha desaparece e, para manter o engenheiro desenvolvendo o foguete, o vilão rilkeano do livro, o nazista Weissmann, manda, a cada ano, uma mulher do campo de concentração de Dora para manter no engenheiro “a ilusão de uma filha”. “Quantas sombras-de-crianças [*shadow-children*] seriam concebidas em Erdmann naquela noite? [...] *Foi assim que aconteceu. Um filme. Como mais? Não foi isso que fizeram da minha filha, um filme?*” (PYNCHON, 2006, p. 451). Nunca houve Ilse, ela era uma cópia sem original, aparecendo a cada verão para o engenheiro como um filme aparece a 24 frames por segundo na retina humana, sonho pavloviano prateado de celuloide sob a forma de “molduras de verão”. “Os espectadores são, portanto, vítimas de uma semiótica que os faz acreditar em contextos de vida quando existem apenas instantâneos e flashes” (KITTLER, 2017, p. 165).

Essa semiótica é precisamente a manipulação do eixo temporal, que diferencia mídias analógicas, como a escrita, de mídias técnicas, como o cinema. O que o romance de Pynchon emula na vida do engenheiro, tão bem apontado por Kittler, é o procedimento normal do cinema. Se o arquivo é também uma semiótica, que Derrida chama de “consignação” – reunião de signos e seu subsequente apagamento –, ele ainda está restrito a livros e a sequencialidade do texto; já a mídia técnica

Permite que se selecione, armazene e produza precisamente coisas que não passam pelo gargalo do regime sintático, por serem únicas, contingentes e caóticas [...] O tempo se torna apenas uma das muitas variáveis que podem ser manipuladas [...] o que é único na era tecnológica é que essas tecnologias permitem o armazenamento de “tempo real” [real-time], e simultaneamente processam esse tempo real como um evento temporal. Processamento de informação se torna o processo pelo qual a ordem temporal se torna manipulável e reversível (KRÄMER, 2006, p. 94–96).

No sistema de inscrições (*Aufschreibesysteme*) nazista, trata-se de dar a ilusão cinematográfica de uma literal filha do cinema a engenheiros insubstituíveis para a guerra total; no pós-guerra, no mundo atual de consumo, trata-se, bem, de qualquer coisa. Para Kittler, Pynchon escreve literatura de arquivo pois recupera, no arquivo do arquivo da guerra, a gestação de um atual estado de coisas cujas mídia e arquivo, enquanto armas de guerra, tendem a desaparecer em entretenimento amigável.

REFERÊNCIAS

- CASTRO, Vinicius Portella. O progresso pro fim: aceleração e auto-destruição em Nick Land e Thomas Pynchon. *Das Questões*, v. 12, n. 1, Jun 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/25507>. Acesso em: 6 jul 2021.
- DERRIDA, Jacques. Freud e a Cena da Escritura. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 289–338.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JELINEK, Elfriede. Elfriede Jelinek: Der Nobelpreis muß an mir vorüberziehen. *FAZ.NET*, 8 Nov 2004. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/elfriede-jelinek-der-nobelpreis-muss-an-mir-vorueberziehen-1195180.html>. Acesso em: 6 jul 2021.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KITTLER, Friedrich A. De Nostalgia. *Cultural Politics*, v. 11, n. 3, p. 395–406, 1 Nov 2015.

KITTLER, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

KITTLER, Friedrich A. *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*. München: Brill Fink, 2000.

KITTLER, Friedrich A. *Gramofone, filme, typewriter*. Tradução Daniel Martineschen; Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora UFMG; Editora UERJ, 2019.

KITTLER, Friedrich A. Mídias e drogas na Segunda Guerra Mundial de Pynchon. In: *A verdade do mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da atualidade*. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017. p. 147–171.

KITTLER, Friedrich A. Pynchon and Electro-Mysticism. *Pynchon Notes*, n. 0, 21 Set 2008. Acesso em: 6 jul 2021.

KITTLER, Friedrich A. Unpublished Preface to “Discourse Networks”. *Grey Room*, v. 63, p. 91–107, Mai 2016.

KRÄMER, Sybille. The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation: On Friedrich Kittler’s Conception of Media. *Theory, Culture & Society*, v. 23, n. 7–8, p. 93–109, Dez 2006.

PYNCHON, Thomas. *Gravity’s Rainbow*. New York: Penguin Books, 2006.

RESNAIS, Alain. *Toda a Memória do Mundo*. 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hl3LtP5eltI>. Acesso em: 8 jul 2021.

SCHWERZMANN, Katia. «La lettre morte» – Friedrich Kittler en correspondance avec les poststructuralistes. *Appareil*, n. 19, 4 Out 2017.

WEISENBURGER, Steven. *A Gravity’s rainbow companion: sources and contexts for Pynchon’s novel*. Athens: University of Georgia Press, 2006.

Recebido em: 15/07/2021.

Aceito em: 29/08/2021.