

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EDUARDO DE FARIA CARNIEL

**Representando tensão histórica em *American Gods*, de Neil Gaiman: neoliberalismo,  
conservadorismo e outros deuses americanos**

São Paulo  
2021



EDUARDO DE FARIA CARNIEL

**Representando tensão histórica em *American Gods*, de Neil Gaiman: neoliberalismo, conservadorismo e outros deuses americanos**

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras, no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

São Paulo

2021



Nome: CARNIEL, Eduardo de Faria

Título: Representando tensão histórica em *American Gods*, de Neil Gaiman: neoliberalismo, conservadorismo e outros deuses americanos

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras, no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C288r Carniel, Eduardo de Faria  
Representando tensão histórica em American Gods,  
de Neil Gaiman: neoliberalismo, conservadorismo e  
outros deuses americanos / Eduardo de Faria Carniel;  
orientador Marcos César de Paula Soares - São Paulo,  
2021.  
93 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de  
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em  
Inglês.

1. Gaiman, Neil. 2. Estudos literários. 3. Foco  
narrativo. 4. Estados Unidos. 5. Mito. I. Soares,  
Marcos César de Paula, orient. II. Título.



**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Eduardo de Faria Carniel**

**Data da defesa: 03/03/2021**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos César de Paula Soares**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/04/2021

---

(Assinatura do (a) orientador (a))

*Para meus professores de Literatura, que me mostraram que a beleza da arte está no seu potencial como ferramenta de investigação e transformação do mundo.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, acima de tudo pela confiança e apoio, e também pelas recomendações, perguntas e orientação paciente desde o meu período de graduação.

À minha família pelo amor incondicional. Aos meus pais, Emília e Fernando, pelas condições que puderam oferecer em toda a minha vida para perseguir minhas paixões e pelo olhar crítico que me legaram. À minha irmã, Beatriz, por ter sido o melhor exemplo possível e pelos questionamentos transformadores.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio concedido por meio de bolsa. Aos trabalhadores do Departamento de Letras Modernas e da Pós-Graduação da FFLCH por todo o suporte.

Aos professores Maria Elisa Cevasco e Marcelo Cizaurre Guirau pela leitura atenta do relatório de qualificação, pelos conselhos edificantes e por abrir caminho para a reta final do trabalho. Aos demais professores da Letras USP pela abertura de horizontes.

Aos colegas do curso de Inglês e do grupo de discussão Brecht e Cinema, pelas trocas e por mostrar novas maneiras de olhar para a arte.

À Gabriela, por ser quem é.

À minha família estendida, Tiago, Alice, Murilo e Adriel, por me conhecerem profundamente e por usarem esse poder da melhor forma, me incentivando a ser a melhor versão de mim mesmo.

Ao Davi, pelo companheirismo e por criar estados de poesia, longe ou perto.

Aos meus parceiros de luta e de alegria. À Ágatha, Julia e Thais, às Gabrielas (Ferro, Schmidt e Luz), ao Guilherme, Bruno e Diogo, por todos os primeiros passos que demos juntos, e por todos que ainda daremos. À Tamires, Aneska, Leticia, Ana Paula e a todos os meus companheiros do Vale, pelas conquistas e pelo crescimento que proporcionamos uns aos outros, nos melhores e nos piores momentos.

“There are ideas, and ways of thinking, with the seeds of life in them, and there are others, perhaps deep in our minds, with the seeds of a general death. Our measure of success in recognizing these kinds, and in naming them making possible their common recognition, may be literally the measure of our future.”

(Raymond Williams, 1993, p. 338)

“Fiction can show you a different world. It can take you somewhere you've never been. Once you've visited other worlds, like those who ate fairy fruit, you can never be entirely content with the world that you grew up in. Discontent is a good thing: discontented people can modify and improve their worlds, leave them better, leave them different.

And while we're on the subject, I'd like to say a few words about escapism. I hear the term bandied about as if it's a bad thing. As if "escapist" fiction is a cheap opiate used by the muddled and the foolish and the deluded (...) Escapist fiction is just that: fiction that opens a door, shows the sunlight outside, (...) and more importantly, during your escape, books can also give you knowledge about the world and your predicament, give you weapons, give you armour: real things you can take back into your prison. Skills and knowledge and tools you can use to escape for real.

As C.S. Lewis reminded us, the only people who inveigh against escape are jailers."

(Neil Gaiman, 2016, p. 7)

## RESUMO

Neste trabalho, analisaremos o romance *American Gods*, escrito por Neil Gaiman em 2001. A obra, assim como outras do mesmo autor, busca representar a realidade material com a assistência de elementos narrativos extrarrealistas, de caráter mítico e fantástico - neste caso específico, a partir da criação da figura dos deuses, extraídos de mitologias e também originais, como representações simbólicas da experiência humana ao longo da História. A partir do aparato teórico da crítica materialista, proporemos que a disputa que baliza a narrativa central do romance, entre os grupos de novos e velhos deuses, é construída de maneira a ecoar a disputa no debate político do período nos EUA, a saber, entre os discursos ideológicos do neoliberalismo e do conservadorismo. Investigaremos também a construção do foco narrativo da obra, e como os seus procedimentos buscam vincular a experiência do personagem central, Shadow, dentro de uma perspectiva histórica. Por fim, debateremos sobre a produtividade do romance na articulação desses elementos quanto ao mapeamento desse conflito ideológico, e os seus limites na proposta de uma superação dos mesmos.

Palavras-chave: Neil Gaiman; Imaginação política; Estudos literários; Foco narrativo; Neoliberalismo; Conservadorismo; Estados Unidos; Mito

## ABSTRACT

In this dissertation, we will analyse the novel *American Gods*, written by Neil Gaiman in 2001. This work, as do others from the same author, seeks to represent material reality with the assistance of extrarrealist narrative elements, of mythical and fantastic character - in this specific case, through the creation of the characters of the gods, some extracted from mythologies and some others that are original, as symbolic representations of the human experience throughout History. From the theoretical framework of materialist critique, we will propose that the dispute that defines the novel's central narrative, between the groups of old and new gods, is constructed in such a way as to echo the dispute in the political debate of the period in the USA, namely, between the ideological discourses of neoliberalism and conservatism. We will also investigate the construction of the work's narrative perspective, and how its procedures seek to link the experience of Shadow, our central character, to a wider historical angle. Lastly, we will debate the novel's productivity in articulating these elements as for the mapping of this ideological conflict, and its limits in proposing the overcoming of that conflict.

Keywords: Neil Gaiman; Political imagination; Literary studies; Point of view; Neoliberalism; Conservatism; United States; Myth

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	<b>14</b>
<i>Shadows: deuses e a representação de ideologias</i>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	<b>46</b>
<i>My Ainsel: a contradição do foco narrativo</i>	<b>46</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	<b>73</b>
<i>The Moment of the Storm: choque ideológico e insuficiências</i>	<b>73</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>87</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>

## INTRODUÇÃO

Ao sermos apresentados ao romance *American Gods*, a primeira palavra que encontramos é carregada de significado. A primeira parte da obra, dividida em três seções, se intitula “Shadows”, e também é a palavra que encontramos no início imediato 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 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, como se convencionaram os personagens das formações iniciais do romance burguês, e mais como uma “sombra”, um conjunto de potencialidades que encontra dificuldades de se realizarem como sujeito; e por fim, antecipa o assunto da obra como um todo, que lida com projeções, contornos imaginários formados a partir de estruturas reais, percebidos com opacidade e indeterminação. Essas projeções são os deuses do título, figurações de experiências vividas pelos seres humanos que os inventaram, e que, ao longo do enredo, atuam em uma guerra entre duas facções pela hegemonia do imaginário humano.

Shadow experiencia essa guerra de um lugar distante, sem a filiação completa a qualquer uma das duas facções. 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. Essa prisão no romance não tem uma localização geográfica específica, e serve mais como a figuração de um “não-lugar”, deslocado do mundo real, onde os seus residentes se veem são, por definição, impedidos de agir sobre ele. 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.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> GAIMAN, Neil. *American Gods*. New York City: HarperCollins, 2002, p.3. As próximas referências ao romance mostrarão apenas o número da página.

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 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, removido dela. 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 de caracterização é revelado:

"And what are you? A spic? A gypsy?"  
 "Not that I know of, sir. Maybe."  
 "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.12)

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<sup>2</sup>) já eram sentidos pela expansão da população carcerária norte-americana, que atingiria seu pico perto de 2009. Além disso, a racialização desse espaço cresceu de maneira mais rápida durante esse período do que a própria taxa de encarceramento<sup>3</sup>, ampliando uma maioria não-branca entre os encarcerados. Quando a obra conjuga, nas suas primeiras páginas, a localização da prisão com a marcação racial do seu protagonista - caracterizada a partir de um lugar de intolerância por parte de um outro personagem que mantém uma relação de poder sobre ele - a aparente coincidência se torna uma possível chave interpretativa. Se antes Shadow aparece vinculado a uma posição de espectador em um não-lugar, esse não-lugar ganha agora uma carga social. Ele é localizado dentro de uma situação histórica específica, que, como mostramos, está ligada a interesses econômicos que organizam essa situação. As

---

<sup>2</sup> MASON, Cody. "Too Good to be True: Private Prisons in America". *The Sentencing Project*. (January 2012). pp. 2-4

<sup>3</sup> ROBERTS, Dorothy. "The Social and Moral Cost of Mass Incarceration in African American Communities". *Stanford Law Review*, 2004. p. 1274

demais interações de Shadow na prisão, quase todas em ambientes de trabalho prisional manual<sup>4</sup>, (traço comum das prisões privadas), reforçam e aprofundam essa caracterização.

A sutileza do romance de que falávamos acima está nessa virada: quando nos parece que a caracterização de um personagem, ou a escolha de uma ação no enredo, é uma delimitação de caráter apenas discursivo, um artifício que se encerra no próprio texto - o que poderia ser usado como prova para uma interpretação propensa a relativizar as determinações históricas sobre a narrativa - a investigação mais profunda das origens dessa caracterização nos traz à 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. Dessa maneira, as projeções ou “sombras” que são os principais atores do romance, os deuses, também ganham maior força simbólica quando são submetidos a esse procedimento interpretativo. Como demonstraremos, as suas caracterizações respondem à base material de que são a representação: formações sociais da história dos Estados Unidos, que seguem uma genealogia. Este trabalho buscará fazer uma interpretação das tensões entre esses personagens, com a intenção de buscar nelas a representação de contradições reais das formações sociais com as quais estão associados. Veremos também que um dos principais desafios do romance 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. Por fim, buscaremos propor o que o choque final entre as formações sociais representadas pelos deuses - e a mediação dele pelo foco narrativo - nos diz sobre uma disputa ideológica mais ampla nos EUA do final do século XX e começo do século XXI, cujos desenvolvimentos ainda persistem no presente.

---

<sup>4</sup> “That day they were working in the prison shop, assembling bird feeders, which was barely more interesting than stamping out license plates.” (p. 5)

## CAPÍTULO I

### ***Shadows: deuses e a representação de ideologias***

Antes de nos aprofundar na análise, cabe fazer uma introdução e breve paráfrase da obra *American Gods*. O romance, publicado em 2001 foi responsável pela consolidação de seu autor, Neil Gaiman - que já acumulava uma expressiva obra no campo dos quadrinhos - dentro de uma geração de novos romancistas de ficção de imaginação política do começo do século XXI. Mesmo com alguns romances já publicados (como a comédia cósmica *Good Omens*, co-escrita com Terry Pratchett, e a alta fantasia *Stardust*), *American Gods* foi provavelmente a primeira grande obra de Gaiman, concentrando muitos dos temas e estruturas que já apareciam no seu trabalho prévio e levando-as a um outro patamar, de comentário social e de indagação histórica. O romance foi adaptado para uma série de televisão homônima em 2017 que ainda está em produção. Mesmo o autor sendo britânico, sua mudança para os EUA pelo período da escrita, e os temas e questões levantados, permitem localizar a obra dentro de uma tradição literária que busca relatar uma experiência tipicamente americana.

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 em 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 maiores e mais frequentes essa crença e esses sacrifícios, mais forte o deus). Com a progressão da História e as diferentes mudanças de paradigmas culturais e ideológicos, 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 simbólicas 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 que, no enredo central, aparece como pano de fundo dos desdobramentos da ação do presente.

O romance enquadra um período em que se desenrola uma guerra entre duas facções de deuses, representativas de lados diferentes desse desenvolvimento: os “velhos deuses”, figuras das mitologias clássicas da antiguidade de diferentes povos, e que foram “trazidos” aos EUA pelas ondas de imigração da sua história (o nórdico Odin, o eslavo Czernobog, o ganense Anansi, etc.); e os “novos deuses”, seres endógenos criados a partir da consolidação da vida contemporânea na América e das suas necessidades e sensibilidades - mais notadamente Technical Boy, ligado à tecnologia e à internet, e Media, ligada à televisão e à cultura de massas. A hegemonia neste nosso momento de capitalismo financeiro e de comunicação informatizada é dos novos deuses, estando os velhos deuses renegados a uma existência marginal, e, em maior ou menor grau, mediada pelos hábitos da sociedade capitalista. É o caso, por exemplo, de Eostre, deusa germânica da aurora em nome de quem se originaram os rituais pascais, e que sobrevive nos EUA apoiada nos hábitos contemporâneos de consumo e mercadorização da Páscoa no Ocidente, mesmo que pouco tenha a ver com a sua tradição (ao longo do romance, é inclusive referida pelos personagens não como Eostre, mas como Easter). Em face do esquecimento, os velhos deuses, organizados com alguma dificuldade por Mr. Wednesday, uma personificação americana de Odin, planejam uma ofensiva contra os novos deuses que os coloque de novo o domínio simbólico da sociedade.

O ponto de vista do leitor, contudo, não acompanha nenhum dos deuses. Nosso foco narrativo primário, como vimos, é o personagem Shadow, que é apresentado a nós na prisão, onde se distrai aprendendo truques com moedas e lendo as *Histórias* de Heródoto, livro emprestado de seu parceiro de cela Low-Key Lyesmith. Quando sua mulher Laura, que o esperava em casa, é morta em um acidente de carro, Shadow é liberado mais cedo, para mais tarde descobrir que ela faleceu junto com o seu melhor amigo, com quem ela estava tendo um caso. No caminho para sua cidade natal, encontra repetidas vezes Mr. Wednesday, que deseja contratá-lo como guarda-costas. Wednesday ganha a vida como *con man*, ou charlatão profissional, e está rodando pelos EUA recrutando diferentes deuses para conformar seu exército contra os novos deuses, ocasionalmente envolvendo Shadow como agente nos seus golpes. Enquanto acompanha Wednesday, Shadow é visitado por sua mulher, que volta dos mortos após receber dele uma moeda da sorte de um *leprechaun*, e é perseguido pelos homens de preto, capangas de Mr. World, o chefe dos novos deuses. Após uma reunião dos velhos deuses na *House on the Rock* (uma atração de beira de estrada, lugar que, na América,

concentra muito poder), os homens de preto sequestram e torturam Shadow. O fechamento do cerco obriga-o a se esconder em Lakeside, uma cidade provinciana do Michigan.

Shadow vive nessa cidade sob uma falsa identidade durante o período da segunda parte do romance (“My Ainsel”), onde alterna viagens de trabalho com Wednesday com as possibilidades idílicas de uma vida no interior. Na cidade, todos se conhecem e constroem um forte senso de comunidade, reforçado por muitos por conta de Lakeside ser uma das poucas cidadezinhas da região que prospera mesmo com o êxodo rural e a desindustrialização. Mesmo assim, a cidade está mobilizada após uma das adolescentes locais ter desaparecido, mais uma em uma sequência de desaparecimentos inexplicáveis de jovens. Shadow se encontra cada vez mais identificado com a personalidade comunitária de Mike Ainsel, seu pseudônimo de Michigan, até que suas ações de fora o encontram em Lakeside quando a mulher do seu falecido amigo, em visita à cidade, o reconhece e o denuncia por quebrar sua condicional. Na prisão, os novos deuses lhe transmitem as imagens ao vivo de uma suposta negociação que Wednesday faria com eles naquele dia, que se revela ser um sequestro, culminando no assassinato do deus com um tiro na cabeça.

A terceira parte do romance (“The Moment of the Storm”) começa após Shadow ter escapado da prisão com a ajuda dos velhos deuses. Motivado pelo seu contrato feito com Wednesday, que instaurava que Shadow era responsável, caso o velho deus morresse, por velar o seu corpo, parte com uma comitiva para recuperar o cadáver. O ponto de encontro é em um motel no exato centro da América, onde, apesar dos monumentos, nenhum turista nunca passou, e onde o poder das duas facções de deuses é quase nulo. No motel, Shadow se surpreende em encontrar seu antigo parceiro de cela, Low-Key, trabalhando como chofer para os novos deuses, até perceber que ele também desde o princípio era um deus disfarçado, o malandro nórdico Loki, que era o verdadeiro Mr. World. Ele, um deus velho, revela que trocou de lado, porque era inteligente o bastante para reconhecer quando uma batalha está perdida. Ainda assim, Shadow insiste em manter o velório de Wednesday, incentivado inclusive por uma conversa com Laura em Lakeside em que ela, do seu lugar de morta, reconhece que não sente que o próprio Shadow está muito vivo já que não vive em nome de nada<sup>5</sup>. O velório consiste em reencenar o sacrifício original de Odin, que ficou pendurado por nove dias e nove noites na árvore do mundo, da qual um freixo da Virginia fará as vezes para Shadow.

---

<sup>5</sup> “‘I’m alive,’ said Shadow. ‘I’m not dead. Remember?’  
‘You’re not dead,’ she said. ‘But I’m not sure that you’re alive, either. Not really.’” (p. 370)

Após muitas alucinações, Shadow morre na árvore, e é encaminhado ao submundo, onde, ao confrontar a escolha entre seguir o caminho das mentiras reconfortantes e das verdades duras, escolhe o das verdades. Ao caminhar por esse sentido, Shadow é interpelado por visões do passado, que lhe mostram que o seu pai, cuja identidade tinha sido mantida em segredo pela sua falecida mãe, foi Mr. Wednesday. A sua natureza híbrida de humano e deus era a explicação do interesse do velho deus sobre Shadow, e também do interesse dos outros participantes da guerra em neutralizá-lo. Enquanto isso, tendo se radicalizado após a morte de Wednesday e o sacrifício de Shadow, os deuses se reúnem em Lookout Mountain, no Tennessee, que será palco da guerra. Lá, quando estão sozinhos, Mr. World mata Technical Boy, e dedica a morte a Odin. No submundo, Shadow encontra Whiskey Jack, uma divindade indígena algonquina, que lhe diz que a terra nativa dos EUA nunca foi própria para os deuses, novos ou velhos, e que qualquer disputa por hegemonia não é o que parece ser. Shadow então percebe que a guerra é falsa, um “*two-man con*”, como muitos que Wednesday havia efetuado junto com ele. Os dois homens perpetuando o golpe eram os dois líderes das diferentes facções: Odin (Mr. Wednesday) e Mr. World, ou Loki disfarçado de novo deus. Com o seu teatro, levariam os deuses a perpetuar um banho de sangue que eles dedicariam a Odin, que voltaria assim mais forte e mais poderoso do que jamais esteve pelo tamanho do sacrifício em seu nome.

Antes que Loki pudesse iniciar a guerra dedicando-a a Odin, contudo, Laura o mata com um galho da árvore de onde Shadow pendurava. Já Shadow é ressuscitado por Easter, que viaja até Lookout Mountain e lá visita o “*backstage*”, um *locus* do inconsciente coletivo que é o espaço por excelência dos deuses, e onde a guerra já está em plena ação. Shadow interrompe a batalha e explica aos deuses a falsa oposição que está colocada, e que não haveria o fortalecimento de nenhum grupo ou projeto a partir daquela batalha, mas sim de um deus apenas, que só se importava com a morte de um número suficiente deles. O discurso convence a multidão, que volta ao plano da realidade e dá a guerra por terminada.

No epílogo (“*Something That the Dead Are Keeping Back*”), Shadow retorna a Lakeside depois de, conhecendo a dinâmica de sacrifício e sobrevivência dos deuses, entender o que se passava na cidade. Shadow vai ao encontro de Hinzelmann, um dos habitantes mais velhos da cidade que o recepcionou calorosamente na ocasião da sua estadia lá, e o faz admitir sua verdadeira identidade: ele é um *kobold* disfarçado, um duende que, para manter a prosperidade da cidadezinha, sacrificava anualmente uma criança. Depois de um policial local ouvir a conversa e matar Hinzelmann, Shadow parte dos EUA rumo à

Islândia, onde, na última cena do romance, encontra uma manifestação europeia de Odin, para quem faz um truque com moedas antes de se despedir.

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. Elas se intitulam “Somewhere in America”, que tratam de deuses que habitam os EUA do presente e improvisam sua existência (como a rainha de Sabá que trabalha como prostituta, ou o *djinn* que vive como taxista em Nova York); e “Coming to America”, que narra histórias de diferentes fases da colonização americana e o transporte dos deuses aos EUA, dos vikings que fizeram o primeiro sacrifício humano a Thor em terras estadunidenses até a ladra britânica condenada ao desterro que traz consigo os *piskies* a quem ela destina um pedaço de pão todas as noites. 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 estruturaria a trama e cuja ação consciente moldaria 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.

Esse deslocamento narrativo, como analisaremos no capítulo 2, se relaciona com o procedimento de caracterização que descrevemos na introdução, no sentido de buscar ir além das informações que a superfície do texto nos revela, buscando incorporar os personagens e ações do eixo central da narração dentro de uma estrutura mais ampla. Como vimos com a relação de Shadow com a prisão, ela não é apenas um espaço onde o personagem ocupa. O cárcere coloca para ele, e para o setor da sociedade a que ele alude, uma dinâmica de vida que imprime uma postura e um sentido para a sua existência. Como vimos no caso de Shadow, é uma postura não-participante e até passiva frente aos conflitos, que permanece orientando suas ações até muito tempo depois da sua saída<sup>6</sup>. Dessa maneira, mesmo as instituições que são narradas com ferramentas do realismo, de maneira que nós leitores as reconhecemos

---

<sup>6</sup> Um exemplo dessa persistência está na recorrência de algumas lições que Shadow institui como fundamentais para a sobrevivência na cadeia.

“One thing he had learned early, you do your own time in prison. You don't do anyone else's time for them. Keep your head down. Do your own time.” (p. 6)

“Each of the spooks had a gun bulge under his jacket. Shadow did not try to retaliate. He pretended he was back in prison. Do your own time, thought Shadow. Don't tell them anything they don't know already. Don't ask questions.” (p. 146)

como próprias do nosso mundo, ganham uma carga simbólica pelo romance demonstrar como estruturam a experiência da realidade.

Os deuses e suas facções ecoam essa mesma relação entre símbolo e realidade. Esta relação está posta quando o romance estabelece que suas existências no plano simbólico dependem da elaboração da experiência dos seus fiéis no plano material, ao mesmo tempo em que essa existência simbólica tem poder concreto sobre a realidade. Os deuses cumprem, então, uma função de extrapolação fantástica do processo de estruturação narrativa da realidade, agindo como ícones que emergem como sínteses de instâncias particulares, e projetam um sentido amplo de significados culturais que organizam uma certa dimensão da vida.

Podemos enxergar essa relação com clareza na construção dos novos deuses. Frutos de um “novo tempo” de desenvolvimento do capitalismo financeirizado 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 diretas com componentes associados à uma narrativa do “presente”. Mas a análise de um outro grupo dessa facção ilumina o processo de construção alegórica particular do romance. Esse grupo são 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 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. (p. 146)

E mesmo essas agências, como a CIA e o FBI, são vistas por eles com desprezo, e o estatuto dos próprios “*spooks*” é declarado como maior do que o funcionamento dessas instituições específicas, como se houvesse um serviço secreto acima de todos os serviços secretos das quais as agências que conhecemos são apenas marionetes. Nas palavras da deusa Easter, 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 from the barely competent to the deeply dangerous." (p. 309)

Existe inclusive um diálogo com o clichê cinematográfico dos homens de preto nessas passagens, evidente na familiaridade que Shadow tem com as figuras como se fossem modelos programados de uma concepção previamente existente, como a dinâmica “policial bom/policial mau”:

"These are dangerous people you're palling around with, sir," said the spook with glasses. "You will be doing your country a service by turning state's evidence." He smiled, sympathetically: *I'm the good cop*, said the smile. [...]

"And if you don't want to help us, sir," said the square-jawed spook, "you can see what we're like when we're not happy." He hit Shadow an openhanded blow across the stomach, knocking the breath from him. It wasn't torture, Shadow thought, just punctuation: *I'm the bad cop*. (pp. 146-147)

Uma leitura mais superficial do romance nos apontaria para uma interpretação que relaciona de maneira homóloga um determinado deus ao item do qual ele seria uma alegoria (Technical Boy como o deus da tecnologia, Media como a deusa da mídia, etc.) Contudo, o que a caracterização dos “*spooks*” nos mostra é que existe também um trabalho formativo que leva em conta a recepção dos personagens, que é mediada por uma concepção consolidada no senso comum sobre, no caso, os agentes secretos. Isso significa que os deuses não são apenas reflexos homólogos desses itens da sociabilidade, mas representações da lógica que organiza a percepção da realidade onde esses itens se encontram.

No exemplo em questão, mesmo que não se conheça uma agência que ordena todas as sociedades secretas do mundo, e mesmo que seja irracional pensar que uma agência dessas poderia existir, esses personagens aparecem como a representação da impressão de uma ação organizada e invisível que coesiona o uso da violência do Estado. O diálogo com os clichês salienta essa impressão, ao mostrá-la como concreta, e presente em boa parte dos produtos culturais contemporâneos. Os anos 80 e 90 nos EUA foram palco de escândalos envolvendo suas agências de segurança como o caso Irã-Contras, que, ao revelar a disseminação do poder do Estado americano, alimentaram as representações dessa ação invisível. A formação desses clichês serviram menos para esclarecer o funcionamento das agências de segurança, e mais para alimentar a compreensão de que a institucionalização da violência tinha chegado a um escopo amplo demais para ser desvelada pela mera observação empírica. Em relação ao

problema da violência oculta das agências de segurança, então, a figura dos homens de preto surge como uma tentativa (insuficiente) de apreensão da dinâmica incognoscível que orienta essa violência.

Quando Fredric Jameson (1996, p. 64) analisa 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.<sup>7</sup>

A relação que descrevemos entre os “*spooks*” e as agências de segurança americanas nos parece seguir um processo similar, pois a caracterização dos personagens cumpre exatamente o papel de “nos oferecer uma forma de representar nosso entendimento” sobre esse novo processo. Como apontamos antes, a figura dos deuses no romance nos dá pistas da lógica da experiência dessa nova etapa do capitalismo - que, por conta da dificuldade de figuração dessa rede global, sugerem a inauguração de um estágio de mistificação das relações materiais, quase um “reencantamento” de um mundo desencantado.

O desenvolvimento dos pressupostos da organização política capitalista até a sua última potência abrem passagem para uma aceção da realidade como governada por entidades externas e autônomas, das quais percebemos apenas manifestações de uma lógica hipercomplexa. Mais do que apenas alegorias, então, veremos que as figuras dos deuses são atalhos para a representação de um mundo onde as disputas do plano social e econômico parecem ter sido transpostas para um plano cultural, e conflitos reais substituídos por deslocamentos de um espaço imaginário independente. Essa relação entre símbolo e realidade aprofunda um dos temas do nosso trabalho, que é a produtividade permitida pelas estruturas narrativas extrarrealistas, próprias da literatura de imaginação política, de organizar uma realidade a qual os métodos do realismo formal capturam apenas com parcialidade.

Se os deuses então são representações imaginárias desses conflitos reais, cabe ao trabalho analítico, pelo método da historicização, traçar quais processos eles ilustram, inclusive tendo em mente o conflito central do próprio romance entre velhos e novos deuses. Nos elementos de caracterização que trouxemos dos “*spooks*”, pudemos observar a referência física a itens do clichê dos agentes secretos, como os ternos e sapatos escuros, além da

---

<sup>7</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. p. 64

referência direta às agências do governo por eles e por outros personagens ao mencioná-los, e mesmo o vocabulário associado a membros dessas agências (a linguagem do policial bom/policial mau, e frases como “you will be doing this country a service by turning state’s evidence” [pp. 146-147]). Articulando esses elementos às suas ações violentas na tortura subsequente de Shadow, que inclusive também são orientadas pelo impulso de sigilo<sup>8</sup>, a imagem dos personagens referenciam à visão das agências estatais (e portanto de um Estado como um todo) operantes pelo uso sistemático e racionalizado da violência, de maneira aberta e oculta ao mesmo tempo. Quando escrutinamos um personagem do mesmo grupo pelas mesmas réguas, como o Technical Boy, encontramos relações como as que já foram colocadas pelos “*spooks*”.

Sendo ele o primeiro dos novos deuses que encontramos, a sua apresentação vem junto com uma apresentação mais geral do que poderíamos chamar de um programa dos novos deuses, ou uma concepção de como eles vêem o mundo. Modulando seu discurso a partir de referências à tecnologia, seu argumento é centrado na afirmação da sua facção sobre a dos velhos deuses a partir de uma “mudança de paradigma” das relações de produção:

"You tell Wednesday this, man. You tell him he's history. He's forgotten. He's old. Tell him that we are the future and we don't give a fuck about him or anyone like him. He has been consigned to the Dumpster of history while people like me ride our limos down the superhighway of tomorrow." [...] "Tell him that we have fucking reprogrammed reality. Tell him that language is a virus and that religion is an operating system and that prayers are just so much fucking spam. Tell him that or I'll fucking kill you" (pp. 53-54)

Atravessam o seu discurso as referências a informatização como o eixo de reprogramação da realidade, condizentes com a sua identificação manifesta com as novas tecnologias de informação do século XXI. Mas algo mais também salta aos olhos quando o personagem deixa claro os seus juízos de valor, e as metáforas que usa para denotá-lo. Enquanto Wednesday pertence à lata de lixo da história, ele e os seus dirigem “limusines”. Como ilustração do seu próprio poder e validade, Technical Boy escolhe se comparar a um produto - e um produto de luxo, que não é associado à sua utilidade e sim à associação com dinheiro - enquanto compara Wednesday ao lugar onde produtos são descartados quando não tem mais utilidade.

---

<sup>8</sup> “Wood was keeping his hands away from Shadow’s face. No marks. Nothing permanent: just fists and feet on his torso and knees.” (p. 148)

Esse padrão de comparação retorna com a argumentação de uma outra nova deusa, também ligada à informação, mas associada à mídia de massas. Quando visita Shadow num monitor de televisão, a deusa Media diz, buscando seduzi-lo:

"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." (p. 176)

Mais uma vez a qualificação dos novos deuses é associada a produtos. Não só produtos, mas ao lugar desenhado especificamente para vender esses produtos (e para nada mais), que são os shoppings e lojas online. Os velhos deuses, enquanto isso, são associados a itens produzidos artesanalmente, e também considerados desajustados para os padrões de consumo atuais.

O que une todas essas figuras usadas pelos novos deuses para qualificar os velhos? Todas têm uma valoração muito mais ligada à sua utilidade prática do que ao valor relativo que têm em relação a outros produtos. O vínculo estabelecido quase que imediatamente entre limusines e shoppings com dinheiro não é tão claro com frutas de agricultura familiar, ou com os itens do passado a que Media se refere; mas ao mesmo tempo eles aludem ao trabalho artesanal concreto, sendo todos instrumentos ou resultados desse trabalho. Em outras palavras, os novos deuses relacionam os velhos deuses muito mais aos *valores de uso*, enquanto ligam a si mesmos com imagens de *valores de troca*. O discurso desse grupo de personagens, portanto, estabelece que o critério que orienta a sua certeza de serem os portadores da novidade, e portanto o elemento de interesse que os unifica, é a adequação à lógica da mercadoria dentro do modo de produção capitalista.

Os novos deuses, então, se organizam em torno dessa lógica fundamental. Considerando a premissa da sua existência no romance, de que são frutos simbólicos da sociabilidade americana contemporânea, essa lógica ganha um chão histórico, que também a estreita para fazer referência a uma experiência histórica mais específica do que apenas o capitalismo no geral. Já vimos a associação que esses deuses fazem entre novidade e mercadoria, e como essa associação perpassa os itens do mundo real a que fazem referência (como a informatização e a mídia de massas). Também já vimos como representam um modo de operação do Estado, através da institucionalização da violência com ferramentas obscuras. Um outro deus completa a nossa investigação sobre o processo sociohistórico que serve de

base material à estruturação dessa mitologia. Trata-se de Mr. World, o chefe dos novos deuses. Quando somos apresentados a ele, ele informa um dos seus capangas sobre as articulações que busca fazer:

"I've got my hands full at this end trying to organize the policy meeting. [...] It's a pissing contest. I've proposed that we have it out here. The techies want it in Austin, or maybe San Jose, the players want it in Hollywood, the intangibles want it on Wall Street. Everybody wants it in their own backyard. Nobody's going to give." (p. 346)

Mr. World é apresentado então como um negociador, inclusive através do seu vocabulário muito ligado ao ambiente corporativo. E os alvos da sua negociação chamam a atenção: os “*techies*”, provavelmente uma referência às empresas de tecnologia do Texas e do Vale do Silício; os “*players*”, aludindo aos executivos de Hollywood; e os “intangíveis”, ligados ao mercado financeiro. Mais tarde, esses últimos vão aparecer quando Technical Boy sugere a Mr. World uma trégua nos momentos que antecedem a guerra<sup>9</sup>, o que sugere que eles são também novos deuses, nos dando margem para acreditar que os “*techies*” e “*players*” também são. Essa é a primeira vez que vemos deuses associados diretamente a setores da economia, o que direciona nossa atenção para entender o que liga todas elas aos demais deuses.

As empresas de alta tecnologia, a indústria cultural hollywoodiana e o mercado de ações são, é claro, focos centrais para a atividade econômica contemporânea. Também são atividades econômicas proeminentes nos EUA, tornando evidente as suas ligações com os novos deuses americanos. Mas existe um elemento a mais, que é o terreno da sua atuação. As três atividades econômicas foram protagonistas para o processo de expansão do capital que se acelerou a partir dos anos 70, subsumindo o mundo todo em uma mesma lógica de acumulação e instituindo a definição atual de “globalização”. Retomando o nome “Mr. World”, o mundo a que ele alude parece ser o mundo do capitalismo globalizado, onde o terreno das transações econômicas ultrapassa as fronteiras nacionais. A sua posição de líder dos novos deuses reforça essa definição ao instituir o espaço global como o horizonte de todas as outras ações, explicando também a imaterialidade e onipresença que tem essa facção em relação aos velhos deuses, que aparecem frequentemente associados a um lugar específico, como veremos mais à frente.

---

<sup>9</sup> “The fat kid said, ‘Look, I’m not the only one who feels this way. I’ve checked with the crew at Radio Modern, and they’re all for settling this peacefully; and the intangibles are pretty much in favor of letting market forces take care of it.’ (p. 505)

Reunindo os elementos de padronização geral sobre a lógica da mercadoria, internacionalização das atividades e deformação da violência do Estado para interesses específicos, nos aproximamos cada vez mais da definição da etapa do capitalismo a que os novos deuses aludem. O neoliberalismo se define exatamente pela agência das forças do mercado, relativamente independentes da produção de bens e serviços, como reguladoras e catalisadoras do processo de acumulação:

The ultimate (unreachable) goal of neoliberalism is a universe where every action of every being is a market transaction [...] It is no surprise that extreme forms of neoliberalism, and especially cyberliberalism, overlap with semi-religious beliefs in the interconnectedness of the cosmos. [...] Neoliberalism is a philosophy in which the existence and operation of a market are valued in themselves [...] and without any attempt to justify them in terms of their effect on the production of goods and services.<sup>10</sup>

Para além dos sinais mais ostensivos, como a referência direta à autonomia das forças de mercado pela boca dos intangíveis, a noção de um projeto totalizante, cuja lógica de mercadorização e funcionamento em tramas que envolvem também as instituições, e que também se afirma como inevitável - para o qual “não existe alternativa” - atravessa o discurso de todos os novos deuses. Por fim, a sua existência fundamental como americanos dialoga com o papel cumprido pelos próprios EUA durante o período que o romance foi escrito, a força organizadora do neoliberalismo mundial, afirmando uma hegemonia que ainda não tinha sido questionada por eventos como o atentado de 11 de setembro.

Os novos deuses, contudo, não são os únicos deuses americanos, e é a presença e organização dos velhos deuses que vai estabelecer a contradição que problematiza a hegemonia total do neoliberalismo sobre esse período dos EUA. A primeira dúvida nessa análise seria sobre a distinção básica entre os velhos e novos deuses, para além da temporal. Que tipo de relação esse grupo de personagens estabelece com os pressupostos ontológicos básicos dos seus rivais, como a lógica organizadora da mercadoria?

A primeira velha deusa que conhecemos (para além de Mr. Wednesday, que só mostra seu caráter mais tarde) aparece ainda no primeiro capítulo, na primeira vinheta que é narrada em paralelo ao foco principal de Shadow. Como será o caso das próximas, essa vinheta serve de comentário, ecoando pontos que aparecem no primeiro capítulo. Nele, Shadow se transtorna na volta para casa da prisão, demonstrando desde a sua chegada no aeroporto uma

---

<sup>10</sup> TREANOR, Paul. “Neoliberalism: origins, theory, definition”. Disponível em: <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/neoliberalism.html>

desconfiança com o funcionamento da tecnologia eletrônica que garantiria sua viagem<sup>11</sup>, e a condução das suas complicações lhe trazem uma impressão de impotência. A narração é composta pela apresentação subsequente de eventos sem diálogos ou mesmo comentários elucidativos, alienando o leitor, junto de Shadow, do motivo dos desenvolvimentos. Ficamos, o leitor e Shadow, apenas reagindo ao vaivém dos eventos sem entender as decisões que os determinam:

The man [o funcionário do aeroporto] was almost as tall as Shadow: he looked like the father from a seventies sitcom, and he tapped something into a computer and told Shadow to run-*run!*-to a gate on the far side of the terminal.

Shadow ran through the airport, but the doors were already closed when he got to the gate. [...]

The woman at the passenger assistance desk [...] consulted with another woman and made a phone call ("Nope, that one's out. They've just cancelled it."), then she printed out another boarding card. [...]

Shadow felt like a pea being flicked between three cups, or a card being shuffled through a deck. Again he ran through the airport, ending up near where he had gotten off originally. (pp. 19-20)

A vinheta deste capítulo vai retomar a questão da impotência frente a um sistema estruturado, mas com uma inversão reveladora. Acompanhamos Bilquis, a Rainha de Sabá, associada à figura de mulheres de muito poder nas mitologias monoteístas. Ela é retratada no emprego de prostituta, em aparente contradição com essa figura mitológica. A contradição entre o seu estatuto de poder na Antiguidade e sua situação precária no presente é carregada para a ambientação, onde os itens contemporâneos e padronizados do seu cliente são justapostos ao caráter arcaico dos objetos do seu quarto, como estátuas sacrificiais:

Standing beside her is a short man wearing an olive T-shirt and expensive blue jeans. He is holding, in his right hand, a wallet and a Nokia mobile phone with a red-white-and-blue faceplate.

The red room contains a bed, upon which are white satin-style sheets and an oxblood bedspread. At the foot of the bed is a small wooden table, upon which is a small stone statue of a woman with enormous hips, and a candleholder. (p. 27)

A figura da mercadoria vai voltar a aparecer, seja no Nokia do seu cliente, nas suas negociações monetárias e, mais notadamente, em referência à própria Bilquis, que mostra a si mesma para o homem “como se estivesse demonstrando um novo produto”. Partindo dessa

---

<sup>11</sup> “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.” (p. 16)

caracterização, pode-se imaginar que os velhos deuses, adaptados ao funcionamento da sociedade americana, também tenham incorporado na totalidade a mesma lógica que orienta os novos deuses. Mas o desenvolvimento da interação entre Bilquis e o seu cliente mostra que não é o caso. Ao longo do ato, ele vai progressivamente perdendo o controle da interação entre os dois, processo retratado na mudança da sua linguagem de um jargão *yuppie* para a recitação dos versos ritualísticos de devoção à deusa. Ao final, esse deslocamento de poder chega ao ponto em que Bilquis consome, fisicamente, o cliente por completo, completando um ciclo de sacrifício que a destina poder.

Dessa maneira, o corpo de Bilquis, que inicialmente havia sido apresentado como um produto a ser trocado e consumido, se inverte sobre o agente da sua troca, consumindo-o no processo. A deusa, portanto, além de se mostrar ativa no processo a qual foi inserida, - ao contrário de Shadow no aeroporto, por exemplo, que é manipulado literalmente de um lado para outro sem nenhuma noção dos determinantes para tal) - orienta a sua atividade no sentido contrário da padronização mercadológica que vimos organizar a vida social do romance e que é refletida na ideologia dos novos deuses. Ao mesmo tempo em que ela não ignora a lógica da mercadoria, o que é refletido na maneira como se “vende” para o cliente, o resultado dessa suposta venda é uma distorção do processo que inicialmente é proposto. A mediação tradicional da troca de mercadorias, o dinheiro, aparece quando o cliente mostra o valor que pretende pagar, mas não é mencionado após o seu desaparecimento e nem reforçado por Bilquis. Daí inferimos que, diferente dos novos deuses, que se ligavam ao dinheiro e, portanto, ao valor de troca, como elemento-chave de caracterização, a velha deusa se distancia desse critério, não buscando o dinheiro como elemento final na sua ação. Para além disso, a distorção segue quando mesmo a fonte do valor de uso previsto na interação (o corpo de Bilquis) se transforma em uma ferramenta para que a própria inverta os sinais do processo e consuma, ela própria, o corpo do cliente. Se entre os novos deuses a estrutura básica do funcionamento da mercadoria plasma as suas visões de mundo, o que a vinheta de Bilquis nos apresenta é o avesso dessa lógica.

Com outros velhos deuses, podemos enxergar mais elementos de subversão e problematização da lógica da mercadoria, como com o deus Ibis, onde esse debate avança para uma leitura sobre a própria dinâmica do mercado. Uma encarnação do deus egípcio Thoth, no romance ele é apresentado como o dono de uma funerária em Cairo, Illinois. A cidade é praticamente uma cidade fantasma (e com uma história particular, como veremos mais à frente), e nela Ibis e seu parceiro Jacquiel (o deus da morte Anúbis) se distinguem pelo tratamento que dão aos falecidos:

"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." (pp. 193-194)

A leitura do deus egípcio apresenta mais uma dimensão da generalização da lógica da mercadoria, dessa vez mais claramente ligada ao estabelecimento do neoliberalismo. Com Bilquis, vimos uma interação baseada na (e reagindo à) instalação da dinâmica do mercado na atividade sexual, ecoando a construção da indústria do sexo nos EUA - da qual um dos polos é Los Angeles, onde atua a deusa. Ibis dialoga com um outro lado da mercadorização, que é a construção da indústria da morte, fundamentada, como ele coloca, pela “compra em quantidade” e pela “aparência da diversidade”. Pelo ponto de vista do trabalho funerário, Ibis informa uma das características da economia neoliberal, que mesmo preservando determinadas particularidades locais onde convém, subsume o conjunto das atividades pela operação de atacado, em direção a um processo de acumulação comum favorecido pelo fortalecimento dos monopólios.

Afinal, trinta anos de liberdades neoliberais não apenas restauraram o poder de uma classe capitalista estreitamente definida, como também produziram imensas concentrações de poder corporativo no setor energético, nos meios de comunicação, na indústria farmacêutica, nos transportes e mesmo no varejo (a Wal-Mart, por exemplo). A liberdade do mercado que Bush proclama como ponto alto da aspiração humana mostra não ser nada mais do que meios convenientes de disseminar o poder monopolista corporativo — e a Coca-Cola — pelos quatro cantos do globo, sem restrições.<sup>12</sup>

Ibis expõe essa diferença entre eles e o padrão da atividade funerária com uma linguagem escolástica e articulada, que como o próprio Shadow percebe em dado momento, não tem o objetivo de abrir espaço para a opinião do seu interlocutor.

---

<sup>12</sup> HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008. pp. 46-47

Mr. Ibis spoke in explanations: a gentle, earnest lecturing that put shadow in mind of a college professor who used to work out at the Muscle Farm and who could not talk, could only discourse, expound, explain. Shadow had figured out within the first few minutes of meeting Mr. Ibis that his expected part in any conversation with the funeral director was to say as little as possible. (p. 193)

Daí inferimos que essa diferenciação da dinâmica própria do neoliberalismo, e portanto dos novos deuses, não é acidental, mas consciente e articulada a uma concepção de mundo. O lugar onde Ibis e Jacquel se colocam para se contrapor ao nexo da padronização quantitativa estará, então, na particularização qualitativa. Ibis marca que eles são responsáveis pelo processo completo de embalsamamento, e são, nas suas palavras, os melhores do país. Além disso, não executam nenhum outro tipo de processo, tendo em mente a especialização. Se por um lado essa característica poderia ser vista como apenas uma outra estratégia de mercado, é importante ressaltar que não existe uma preocupação dos deuses em publicizar seu “diferencial”, pois como o próprio Ibis explica a Shadow, ninguém além dos próprios sabe do nível de aplicação dos mesmos. O que pelos olhos dos novos deuses indica uma falta de adequação das suas atividades a uma sociedade competitiva, prova do seu caráter ultrapassado e da sua incapacidade de sobreviver dentro das demandas americanas, para Ibis e Jacquel se torna um espaço de afirmação. Associada a essa particularização está uma valorização do ritual, que irá aparecer na descrição do embalsamamento executado por Jacquel, combinando precisão científica e práticas litúrgicas:

Jacquel grasped her heart, cut it at its top, turned it about in his hand, examining it. He stepped on his switch and said, "There are two lacerations of the myocardium; a one-point-five-centimeter laceration in the right ventricle and a one-point-eight-centimeter laceration penetrating the left ventricle." [...]

From the heart, the liver, and from one of the kidneys, he cut an additional slice. These pieces he chewed, slowly, making them last, while he worked. Somehow it seemed to Shadow a good thing for him to do: respectful, not obscene. (pp. 200-201)

A inserção das práticas de mumificação do Egito antigo, incluindo a crença do consumo dos órgãos por Anúbis, dentro de um contexto médico promove uma visão da cerimônia que se distancia de uma perspectiva mística, e a apresenta como própria de uma racionalidade. O ritual para os velhos deuses, então, cumpre um papel de preservação da tradição, não como uma formalidade isolada, mas como um ponto em torno do qual se constitui um sistema de valores que, mesmo se não mais dominantes, persistem no processo

de significação desse grupo. Raymond Williams denominaria esses valores de “residuais”<sup>13</sup>, relativos a formações sociais prévias.

A incorporação da tradição por si só, contudo, ainda indica pouco sobre o sentido ideológico dos valores residuais para os velhos deuses, especialmente no contexto da perda de espaço desses valores para os trazidos pelos seus homólogos mais novos. O personagem de Ibis nos aponta de maneira mais profunda essa relação quando se mostra um historiador dos deuses na América, inclusive voltando ao longo do romance como o narrador de algumas das vinhetas históricas que compõem o quadro narrativo. Ele é associado então a um esforço de recompor as figuras, divinas e mortais, do passado, retomando a valorização da tradição por outra ótica.

Quando observamos o sentido da sua historiografia, temos um contato mais próximo 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 garota que é vendida como escrava a fazendeiros da Louisiana em 1778. A vinheta, uma das mais violentas do livro, chama a atenção pela maneira com que é introduzida pelo narrador:

There was a girl, and her uncle sold her, wrote *Mr. Ibis in his perfect copperplate handwriting*.  
That is the tale; the rest is detail.

Para além da incômoda objetividade com que apresenta um tráfico humano, dispensando qualquer outra informação sobre quem poderia ser essa garota, um detalhe na escolha de palavras chama a atenção. A qualificação da caligrafia de Ibis como “*copperplate*” abre uma ambiguidade: a palavra indica um estilo caligráfico, típico de documentos antigos, mas também é o nome dado ao processo de cobreagem, de revestimento de um determinado material com cobre para a sua preservação. Associada à já conhecida disposição dos deuses egípcios do romance para o trabalho manual preciso, a escrita “perfeita” conota um processo diferente de só um relato, ganhando o sentido quase de um envelopamento desses sujeitos para que sejam preservados de maneira isolada. O comentário que segue vai seguir exatamente nessa perspectiva:

---

<sup>13</sup> “Por ‘residual’ quero dizer que algumas experiências, significados e valores, que não podem ser verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, são, apesar de tudo, vividos e praticados sobre a base de um resíduo – tanto cultural quanto social – de alguma formação social prévia.” WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria cultural marxista”. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.65, março/maio 2005, p. 218

*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. (pp. 322-323)

O trabalho historiográfico de Ibis, então, não cumpre com um papel de promover uma reflexão ativa sobre as ligações entre o passado e o presente, acessíveis através da compreensão daquela realidade e da projeção da nossa própria sobre ela. Aliás, seu processo narrativo, o revestimento dos seus objetos de estudo com a “forma repetitiva das histórias”, não existe para gerar identificação entre leitor/autor e personagem, mas precisamente para preveni-la. Isto é, ao envolver as dificuldades reais das pessoas que narra pela estrutura pura e simples do relato (“havia uma garota e seu tio a vendeu”), se torna possível uma desidentificação e a possibilidade de abrir mão de qualquer ação sobre o que essa história revela. Isso é demonstrado também por uma mudança de registro na narração. A história central de *Shadow* é fundamentada, como no trecho a seguir, no discurso direto e na frequência de cenas, além do registro pelo narrador dos processos psicológicos dos personagens, o que implica em um espaço maior para os sujeitos narrados na distribuição da narração e uma redução da distância entre narrador e personagem:

"That was what I figured, pal. So you want to come help us look for her?"  
 "Me?"  
 "You. We've had the K-9 guys out this morning - nothing so far." He sighed. "Heck, Mike. I just hope she turns up in the Twin Cities with some dopey boyfriend."  
 "You think it's likely?"  
 "I think it's possible. You want to join the hunting party?"  
 Shadow remembered seeing the girl in Hennings Farm and Home Supplies, the flash of a shy blue-braced smile, how beautiful he had known she was going to be, one day. "I'll come," he said. (p. 316)

Já as vinhetas narradas por Ibis vão no caminho contrário. A presença muito maior de sumários e a ausência, na prática, da voz dos próprios personagens se combinam com uma exposição que não incorpora a vida interna dos personagens, ao invés disso se atendo ao campo do observável:

The night brought them salted beef. It tasted unpleasant, and there was a rainbow sheen to the gray surface of the meat. That was at the start of the voyage. As the voyage continued, the meat grew worse.

When they could, Wututu and Agasu would huddle together, talking of their mother and their home and their playfellows. Sometimes Wututu would tell Agasu the stories their mother had told them, like those of Elegba, the trickiest of the gods, who was Great Mawu's eyes and ears in the world, who took messages to Mawu and brought back Mawu's replies. (pp. 326-327)

Esses elementos se conjugam para permitir a pressuposição de uma intenção por parte do narrador, que se relaciona com o argumento do distanciamento de que falávamos anteriormente. A reflexão em favor desse distanciamento que Ibis expõe no começo da vinheta sobre o tráfico escravo vai contaminar a maneira como conta a história, negando ao leitor a possibilidade de identificações mais profundas com os objetos da sua narração, seja pela abertura de espaço para os seus desenvolvimentos subjetivos, seja mesmo pela permissão de que eles possam falar por eles mesmos.

O significado dessa desidentificação vai emergir de maneira artilosa ao submetermos o personagem à nossa costumeira análise historicizante. Não é à toa que o comentário de Ibis sobre seu *ethos* venha no início da vinheta sobre uma garota sequestrada da África para o trabalho escravo. No primeiro diálogo com Shadow, ele já coloca o seu estranhamento de ser enquadrado na categoria de “afro-americanos”.<sup>14</sup> Essa postura aumenta de escopo ao lembrarmos da cidade onde ele mora, Cairo. O que aparentemente seria apenas uma referência textual à origem egípcia do deus apresenta uma raiz histórica carregada de significado. No início do século XX - período em que Ibis se instala na cidade - a cidade foi palco de episódios brutais de tensão racial, como o linchamento de William James e Henry Salzner, dois homens negros acusados de assassinatos sem provas. Os crimes ocorreram em 1909, quatro anos após a cidade aprovar uma lei anti-linchamento. Estes casos foram o estopim de uma organização mais ampla do movimento negro nos Estados Unidos para combater a violência racista institucionalizada, inclusive legislativamente, e são lembrados hoje como um ponto de virada na luta por autodeterminação da população negra no país.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “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.” (p. 195)

<sup>15</sup> 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) p. 70



Figura 1 - Fotografia do linchamento de Will James em Cairo, com uma multidão estimada em 10 mil pessoas

Quando consideramos as demais marcas que Ibis traz na sua caracterização, - o seu discurso no início da vinheta, a sua perspectiva distanciada de narração - esse elemento histórico do cenário onde está inserido, e a sua reação implícita a ele, adiciona mais uma camada para considerarmos a profundidade da sua visão de mundo. Mesmo sendo a voz da historicidade no romance, ele não enxerga a sua própria existência à luz de uma determinação histórica que possa ser comum a outros indivíduos ou grupos, mesmo que ele tenha presenciado eventos que deixam claro essa determinação, como provavelmente presenciou os linchamentos de Cairo. Mais do que uma falta de identificação com as pessoas que narra, a atitude de Ibis denuncia uma postura anti-solidariedade, de rompimento de laços de responsabilidade com processos de violência. Temos então que, além de se caracterizarem pela rejeição aos elementos do presente que os novos deuses simbolizam, como na adesão acrítica desses aos processos de valorização da mercadoria, a valorização do passado pelos velhos deuses não vai no sentido de reinventar este presente à luz de uma sociabilidade anterior. Na sua concepção, as formações sociais residuais existem removidas do processo histórico, preservadas em estase como as figuras dos seus livros ou as múmias que embalsama, e com isso naturalizando as contradições desses períodos, mesmo as desumanas. Ideologicamente, Ibis ilustra uma aproximação dos velhos deuses a uma perspectiva reacionária, de uma fuga ao passado acrítica às suas contradições.

Com outro foco dos velhos deuses, enxergamos uma outra dimensão dessa combinação objetiva e subjetiva de reacionarismo. Trata-se dos deuses eslavos, encontrados por Shadow e Wednesday quando vão a Chicago. Eles são apresentados morando em um

prédio decrepito na periferia da cidade. Um deles, Czernobog, que na mitologia eslava é associado à escuridão e à morte, trabalhava na cidade em uma indústria de frigoríficos, e saciava a sua vontade por sacrifício de sangue se encarregando da execução da morte das vacas que virariam carne - de acordo com ele, com um golpe bem dado de martelo na cabeça. A vinculação que traz entre a morte e o trabalho industrial se completa com sua caracterização, que 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.<sup>16</sup>

O estado decadente em que se apresenta se funde com a decadência da atividade fabril que foi formativa da região de Chicago, sugerindo que a formação social prévia a que Czernobog estaria associado seria a estrutura econômica do antigo cinturão das manufaturas no Nordeste americano, que deu lugar ao “Cinturão da Ferrugem” (*Rust Belt*), a região marcada pela desindustrialização, declínio econômico e decadência urbana a partir do deslocamento do eixo produtivo das empresas dos EUA para os países da periferia global a partir dos anos 80. Nota-se como essa perda de espaço da atividade fabril na economia interna se dá concomitantemente à expansão das empresas de tecnologia americanas e também do mercado financeiro no âmbito global, setores da economia que já vimos representados simbolicamente no campo dos novos deuses com os “*techies*” e os intangíveis. Isso serve como mais uma demonstração da oposição entre velhos e novos deuses, confrontando-os não apenas em termos periodizantes de “passado” e “presente”, mas pelas suas ligações com desenvolvimentos materiais que estabelecem entre si uma relação de transferência. Isto é, assim como a condição para o fortalecimento dos novos deuses é o enfraquecimento dos velhos, também a condição histórica para a globalização econômica foi o retrocesso da atividade produtiva local à qual Czernobog faz referência, o que fundamenta a disputa narrada no romance em termos objetivos.

Ainda existe, porém, outra informação importante sobre a constituição histórica de Czernobog a ser iluminada pela análise para além da alusão à antiga economia industrial. Ela aparece por meio da investigação de uma ferramenta formal importante para o romance, que é a referência intertextual. Em uma obra que é fundamentalmente sobre a moldagem do mundo pelas narrativas, que por sua vez são moldadas de volta pelo mundo, a mobilização de

---

<sup>16</sup> “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.” (p. 75)

conexões entre diferentes narrativas vai para além dos mitos antigos. O tratamento que o romance dá a estes de resgate dos seus significados e restabelecimento dos seus nexos dentro das tensões contemporâneas também acontece com a tradição literária *strictu sensu*, que aparece como comentário ou elucidação de determinadas situações e personagens pelo rastreamento da sua genealogia do ponto de vista histórico.

Vemos um exemplo desse procedimento com o caso do deus em questão, cuja ascendência eslava, cidade onde mora e campo de atuação profissional remetem a outro romance sobre imigrantes de Chicago que trabalham na indústria da carne, a ficção política *The Jungle*, de Upton Sinclair. O romance narra a história de um imigrante lituano que se envolve em lutas sindicais contra as suas condições precárias de trabalho, e foi notório como uma das primeiras grandes exposições sobre o caráter predatório da atividade industrial na virada do século XX, e o seu tom brutalmente vívido nas descrições estava conectado a um processo de ativação de sindicatos e federações durante esse período, e também a um crescimento da política de defesas dos direitos dos trabalhadores. O contexto de expansão da matriz industrial americana trouxe consigo o emprego de uma massa de trabalhadores em larga escala, especialmente imigrantes europeus, trabalhando sujeitos a condições precárias de salário, higiene e saúde que foram expostas pelo romance de Sinclair, que teve inclusive efeitos práticos por inspirar leis mais severas de segurança alimentar nos EUA.

Sintonizadas ao debate público desse período, se fortaleceram entidades como a *American Federation of Labor* (AFL) e cresceu a prática de negociação coletiva por salários dos trabalhadores, que contribuiu para garantir melhores condições de emprego e de sobrevivência, inclusive em relação às condições trabalhistas do resto do mundo. Porém, esse fortalecimento não levou apenas a uma maior emancipação dos mesmos na relação capital-trabalho; levou também a um efeito contraditório de endurecimento de uma posição anti-imigração, por conta inclusive de um medo que grandes números de operários 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

though control of hiring was its *raison d'être*. In the context of mass immigration, craft organization reinforced any nativist tendencies derived from other sources.<sup>17</sup>

Portanto, o tipo de sindicalismo da AFL fez com que, em conjunto com o processo de auto organização da classe operária industrial, se fortalecesse um sentimento de proteção aos trabalhadores nativos, visto como “merecedores” dos benefícios conquistados pelas negociações coletivas, em detrimento dos trabalhadores estrangeiros. A generalização desse sentimento anti-imigração acabou agindo contra o próprio movimento de trabalhadores, e criou as condições para a aprovação de legislações persecutórias, dentre elas o *Immigration Act* de 1918, que, sob o pretexto de combater a imigração ilegal, confluiu a figura dos imigrantes à dos “anarquistas”, e legalizou a sua perseguição. Os “anarquistas” nesse caso são usados como um termo amplo para manifestantes anti guerra, líderes sindicais e anarquistas de fato, e a legislação deu carta branca para a prisão e deportação desses perfis de pessoas sem o devido processo legal, iniciando um período de refluxo da luta de classes nos EUA que só retornaria a avançar após o *crash* da Bolsa de 1929. Sucessivos outros ataques à organização dos trabalhadores debilitaram o movimento sindical norte-americano ao longo das décadas, se apoiando em discursos e práticas divisoras que enfraqueceram a auto organização (dentre as quais o racismo e a xenofobia), abrindo caminho para o enfraquecimento, no caso do Cinturão da Ferrugem, do centro econômico na indústria de base, trazendo a já mencionada desestruturação urbana e guetização.

Se já vimos com Ibis como a atitude dos velhos deuses para com o passado esclarece uma postura reacionária, com o deus eslavo essa postura ganha corpo e alude a uma construção ideológica, que influencia desenvolvimentos econômicos, sociais e políticos. A escolha de trazer um imigrante como representante da deterioração de uma atividade produtiva localiza tensões específicas desse processo de degradação, e revela mais claramente o discurso que a permeou; no caso, a noção pervasiva da proteção nativista do povo americano contra uma ameaça externa, que estaria prejudicando a unidade dos trabalhadores “legítimos”, e que deságua na legitimação do aparato repressor contra as perturbações na ordem e contra a organização da classe operária. O contexto de escrita do romance não era estranho a esse discurso, já que ecos desse sentimento se expressavam no corpo que ganhava, na virada do século XXI, uma ideologia conservadora de defesa do Ocidente em resposta às tensões militares contra o fundamentalismo islâmico, que culminaria na declaração da guerra

---

<sup>17</sup> 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) (pp. 1001-1002)

ao terror meses após a publicação de *American Gods*. Em retrospecto, vemos um conjunto de componentes que os diferentes personagens dos velhos deuses agregam e que nos permitem aproximá-los a uma linha de força do debate ideológico americano, assim como pudemos fazer com os novos deuses e o neoliberalismo. Com efeito, esses componentes - rejeição do presente em favor da tradição, reacionarismo, interdição de solidariedade, nativismo - levantam a hipótese de uma associação entre o grupo dos velhos deuses e o pensamento conservador americano.

Delinear o conservadorismo como um bloco socioideológico nos EUA é uma tarefa mais complexa do que é com o neoliberalismo, tendo esse último se imposto como um forma de organização econômica, social e psicológica a partir de um momento específico na história americana, que a maioria dos teóricos aponta como sendo o começo dos anos 70, e tendo contornos mais claros de um projeto político.<sup>18</sup> O conservadorismo, por outro lado, mesmo tendo balizado como perspectiva grande parte da política estadunidense na sua história, não tem uma distinção programática tão clara, tendo inclusive estabelecido relações com o neoliberalismo desde o seu ascenso - ora o fortalecendo, ora polarizando, o que será importante para desenvolvimentos do romance que analisaremos em breve. Essa difusão, por mais que problematize a sua conceitualização, reforça a identificação com o bloco dos velhos deuses exatamente por essa característica. Também são eles um grupo difuso de personagens, inclusive geograficamente, cuja articulação é difícil no romance e só se dá quando fica evidente que correm o risco de serem eliminados (e mesmo assim a entrada destes na guerra não acontece de maneira homogênea). O que os unifica é a ligação com processos residuais da formação histórica americana, e a intenção, cada um à sua maneira, de restituir os valores e práticas desses momentos por uma disposição reacionária.

Também características psicológicas dos personagens complementam, junto com os valores que expressam, associações com essa tendência. Durante a interação com Czernobog, o deus eslavo frequentemente faz alusões à sua própria condição como uma parte esquecida e secundarizada da história americana, se referindo a si mesmo como “apenas uma memória ruim” (p. 76). Essa constituição se combina com um profundo ressentimento que dá pistas de que pode se transformar em uma violenta explosão, condizente com a violência do próprio personagem e da sua ocupação sanguinária de matar vacas com um martelo:

---

<sup>18</sup> HARVEY, David e RISAGER, Bjarke Skærlund. “Neoliberalism is a Political Project”. In: *Jacobin* (23 de julho de 2016). Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2016/07/david-harvey-neoliberalism-capitalism-labor-crisis-resistance/>

“If I win, I get to knock your brains out. With the sledgehammer” [...] He [Czernobog] was not joking, Shadow was certain of that: there was a hunger there for something, for pain, or death, or retribution. (p. 81)

Esse tipo de ressentimento não é encontrado apenas com Czernobog, mas é um fio condutor entre os diferentes personagens desse grupo, que inclusive serve como elemento mobilizador destes para o conflito central. Na assembleia da facção que acontece na *House on the Rock*, o primeiro espaço onde Shadow os vê nas suas verdadeiras formas, o discurso que Mr. Wednesday usa para arregimentar os deuses para a sua batalha se fundamenta numa lógica de retribuição pela marginalidade e secundarização a que seu grupo fora submetido, e de vingança em relação aos novos deuses, encarados como símbolos ostentosos dessa nova ordem que os despreza:

“So that’s what we’ve done, gotten by, out on the edges of things, where no one was watching us too closely.

“We have, let us face it and admit it, little influence. We prey on them, and we take from them, and we get by; we strip and we whore and we drink too much; we pump gas and we steal and we cheat and we exist in the cracks at the edges of society. Old gods, here in this new land without gods.”

[...] “There are new gods growing in America, clinging to growing knots of belief: gods of credit card and freeway, of Internet and telephone, of radio and hospital and television, gods of plastic and of beeper and of neon. Proud gods, fat and foolish creatures, puffed up with their own newness and importance.

“They are aware of us, and they fear us, and they hate us”

[...] “You have already lost everything. I am offering you the chance to take something back.”(pp. 137-139)

O tom de Wednesday nesse discurso colabora para enquadrar a insatisfação dos seus deuses através de pressupostos de uma disputa política, fabricando a narrativa de um outro lado que ocupa um vácuo criado pela falta de influência do seu grupo, e da necessidade de uma reorganização que avance para retomar estas bases de influência. Esse caráter é inclusive referenciado pela narração mais de uma vez, que se refere a ele como “statesmanlike” (p. 137) no proferimento das suas falas, e mais tarde dizendo que falava com os outros personagens “like a politician” (p. 140). É importante notar, também, o contraste que é estabelecido entre o estatuto dos novos e dos velhos deuses, tanto nas palavras de Wednesday nessa passagem quanto através da própria narração. Enquanto os deuses velhos, como vimos, estão frequentemente associados ao decaimento e à precariedade, os novos deuses são associados ao frescor e à vitalidade. As descrições da chegada dos agrupamentos à Lookout

Montain, o cenário da batalha final, trabalha com essa comparação. Ao apresentar os velhos deuses, temos relatos como esses, que focam no seu caráter enfraquecido e deteriorado:

They arrived dust-stained and weary at the foot of Lookout Mountain.

[...] A battered U-Haul truck pulled up, disgorging several travel-weary *vila* and *rusalka*, their makeup smudged, runs in their stockings, their expressions heavy-lidded and tired.

[...] A small, dark-bearded man with a dusty black derby on his head, curling *payess* at his temples, and a ragged fringed prayer shawl came to them walking across the fields.

[...] They looked apprehensive. They looked tired. (pp. 487-489)

Enquanto isso, os grupos de novos deuses que chegam à mesma batalha são contrastados pelo seu aspecto jovial, cosmopolita e carismático, incluindo até metáforas ligadas a sol, luz e, como já vimos antes, dinheiro:

There was even a tour bus that drew up that morning releasing a dozen men and women with perfect tans and gleaming, reassuring smiles. They looked like news anchors, and one could almost imagine there was a phosphor-dot quality to them: they seemed to blur gently as they moved.

[...] They came to Rock City in long limousines and in small sports cars and in oversized SUVs. Many of them wore the sunglasses of those who habitually wear sunglasses indoors and out, and do not willingly or comfortably remove them. There were suntans and suits and shades and smiles and scowls. They came in all sizes and shapes, all ages and styles.

All they had in common was a look, a very specific look. It said, *you know me*; or perhaps, *you ought to know me*. An instant familiarity that was also a distance, a look, or an attitude—the confidence that the world existed for them, and that it welcomed them, and that they were adored. (pp. 493-494)

Esses elementos de caracterização dos novos deuses os conectam com a representação de um determinado estágio do neoliberalismo, caracterizado pela confluência entre a estética de uma atitude libertária, associada à novidade e ao rompimento de paradigmas, com uma organização social baseada na primazia da mercadoria. O seu olhar, mencionado pela narração, que promove uma familiaridade ao mesmo tempo que um distanciamento, condensa a contradição de uma estrutura ideológica - da qual os deuses, como recipientes de uma visão de mundo americana e contemporânea, são símbolos - que trabalha com um discurso de inclusão e proximidade simultaneamente a uma prática de individualismo econômico. A frase “*you ought to know me*” nas suas expressões se torna, ao mesmo tempo, uma sugestão baseada em um discernimento do que é apropriado para o bem-estar geral e uma imposição de que conhecê-los é a única alternativa - um conselho e uma ordem. Fraser (2017) leu esse

frescor de novidade que envernizou a política durante o período Clinton-Blair - o momento de produção do romance - como “neoliberalismo progressista”:

The progressives in the progressive neoliberal bloc were, to be sure, its junior partners, far less powerful than their allies in Wall Street, Hollywood, and Silicon Valley. Yet they contributed something essential to this dangerous liaison: charisma, a “new spirit of capitalism.” Exuding an aura of emancipation, this new “spirit” charged neoliberal economic activity with a frisson of excitement. Now associated with the forward-thinking and the liberatory, the cosmopolitan and the morally advanced, the dismal suddenly became thrilling. Thanks in large part to this ethos, policies that fostered a vast upward redistribution of wealth and income acquired the patina of legitimacy.<sup>19</sup>

A denominação “progressista” na definição de Fraser (2017) envolve também a descrição de uma apropriação desse setor do neoliberalismo de determinadas pautas democráticas a partir de uma perspectiva de valorização de identidades, que é uma dimensão presente apenas de maneira secundária na caracterização dos novos deuses, como em frases como “*all shapes and sizes, all ages and styles*” que podem implicar o espírito de diversidade da leitura liberal dessas pautas. Porém, mesmo sem a centralidade desse elemento, se torna produtivo aproximar o grupo de deuses a esse bloco socioeconômico e ideológico em específico também para observar o choque dessa perspectiva com a visão de mundo dos velhos deuses. Na narrativa, os novos deuses se diferenciam dos velhos a partir da sua narrativa sobre serem os portadores do futuro no presente, relegando os outros a peças de um passado que não serve mais, inclusive do ponto de vista dos princípios. De uma forma correspondente, o processo de consolidação do sistema neoliberal envolveu um distanciamento dos ideólogos hegemônicos de perspectivas nativistas, tradicionalistas e mais propriamente reacionárias no campo do discurso, em favor de uma aparência de avanço e modernidade. Essa polarização não se expressa apenas no campo das diferenças morais entre as duas partes, mas também em representações de processos econômicos, como observamos no contraste entre Czernobog e Mr. World - um aludindo à decadência da atividade industrial e o outro, à predominância da globalização. Sobre essa dinâmica, Fraser (2017) nos diz que

Progressive neoliberalism mostly won that battle [contra o neoliberalismo reacionário] as well, but at a cost. Decaying manufacturing centers, especially the so-called Rust Belt, were sacrificed. That region, along with newer industrial centers in the South, took a major hit thanks to a triad of Bill Clinton’s policies:

<sup>19</sup> FRASER, Nancy. “From Progressive Neoliberalism to Trump - and Beyond”. In: *American Affairs* vol. 1, nº 4 (Winter 2017). Disponível em: <https://americanaffairsjournal.org/2017/11/progressive-neoliberalism-trump-beyond/>

NAFTA, the accession of China to the WTO (justified, in part, as promoting democracy), and the repeal of Glass-Steagall. Together, those policies and their successors ravaged communities that had relied on manufacturing.<sup>20</sup>

O estatuto de degradação dos velhos deuses se torna, a partir dessa leitura, mais codependente do crescimento hegemônico dos novos deuses, e o ressentimento com potencial de violência presente na fome por retribuição de Czernobog e no discurso de Wednesday ganha um chão histórico. Todo o processo que passa esse grupo, de ressurgimento das fissuras da sociedade e de reorganização tendo em vista uma ofensiva contra os pilares ideológicos dominantes, a quem atribuem a sua condição precária, ecoa o processo de reestruturação da base social conservadora durante os anos 90 nos EUA, inclusive no que se refere ao projeto de restabelecimento de dinâmicas sociais do passado, cuja valorização é o ponto de contato dos velhos deuses.

Since the sixties, a more or less bohemian counter-culture had developed in the US, rejecting conventional mores and beliefs. [...] From the late seventies onwards, much of what was once a counter-culture migrated into a less rigidly regimented, vaguely *bien-pensant* sector of mainstream bourgeois life itself, where market forces normalized flouting of traditional taboos into profitable forms of repressive de-sublimation. This mutation, of which Clinton could be taken as a tawdry emblem, catalysed a vehement reaction in the ranks of low-denomination religion [...] Self-conceived as conservative, these groups became over time shock troops of Republican electoral mobilization [...]<sup>21</sup>

Com o conflito central de *American Gods*, portanto, temos acesso a uma representação de um desenvolvimento do pensamento sociopolítico americano de uma determinada etapa da história do país, em que se estabeleceu uma tensão entre dois grandes blocos culturais no debate público. No final dos anos 90, e por vários anos após a publicação do romance inclusive, a dinâmica entre esses dois polos, o neoliberal e o conservador, deu a tônica do horizonte político dos EUA, decorrente de maior aproximação ou conflito entre eles. Tendo em mente esse ponto de chegada, podemos reelaborar o significado da escolha de configurar essa tensão como uma guerra entre duas facções de deuses, disputando a hegemonia sobre o imaginário humano, em uma guerra cujo *locus* é o pensamento, e a sua estruturação a nível coletivo. Muito da disputa entre os blocos neoliberal e conservador nos EUA foi figurada como uma tensão eminentemente cultural, baseada em divergências dos

<sup>20</sup> FRASER, Nancy. "From Progressive Neoliberalism to Trump - and Beyond". In: *American Affairs* vol. 1, nº 4 (Winter 2017). Disponível em:

<https://americanaffairsjournal.org/2017/11/progressive-neoliberalism-trump-beyond/>

<sup>21</sup> ANDERSON, Perry. "Homeland". In: *New Left Review* 81 (May-June 2013) (p. 15)

dois campos sobre manutenção ou reinvenção de costumes ligados a experiências de sociabilidade residuais ou emergentes. Ao figurar esse conflito como sendo próprio de seres que se formam e se reproduzem a partir dos costume e das experiências de sociabilidade, inclusive permanecendo como resíduos de visões de mundo passadas ou nascendo como sintoma de novas compreensões sobre a realidade, o romance embarca no pressuposto de um deslocamento das disputas do plano social e econômico para um plano cultural, e da substituição de conflitos reais por desdobramentos de um espaço imaginário autônomo.

A confirmação desse deslocamento do socioeconômico para o cultural não é nem de longe uma exclusividade de *American Gods*, e constitui uma marca de uma gama de itens culturais produzidos no momento de expansão do capitalismo globalizado. Contudo, no romance em questão temos uma característica que coloca esse pressuposto sob investigação. Ao final do romance, descobrimos que os líderes das duas facções estavam, sem o conhecimento dos seus soldados, trabalhando em conluio. As palavras usadas para se referir a essa conspiração, quando é descoberta por Shadow, são “*two-man con*”, que aparecem repetidas vezes durante o romance quando Wednesday conta ao personagem principal suas façanhas criminosas. Esses golpes são baseados todos na criação de uma oposição, ou um conflito aparente, que encobre um acordo comum e oculto das duas partes. Por exemplo, em um dos seus esquemas desse tipo, o *Bishop Game*, um falso bispo tenta enganar um joalheiro, e depois é desmascarado por um policial que - sem o joalheiro saber - está conspirando com o falso bispo. A sagacidade contida nesses golpes está na criação de uma esperança falsa na vítima, que ao ser confrontado com um elemento ao qual condena, e um outro que aparentemente corrobora a sua visão, deposita sua confiança neste sem saber que seu objetivo é o mesmo daquele. Com efeito, o que se cria é uma situação de refém, bem descrita em um outro relato de Wednesday:

[...] *"the finest line of poetry ever uttered in the history of this whole damn country was said by Canada Bill Jones in 1853, in Baton Rouge, while he was being robbed blind in a crooked game of faro. George Devol, who was, like Canada Bill, not a man who was averse to fleecing the odd sucker, drew Bill aside and asked him if he couldn't see that the game was crooked. And Canada Bill sighed, and shrugged his shoulders, and said 'I know. But it's the only game in town.' And he went back to the game."* (p. 285)

Como Canada Bill Jones, as vítimas dos *two-man cons* se veem em uma situação de falta de alternativa, ou de horizonte de superação em relação à situação em que se encontram.

Os paralelos desses relatos com a disputa arditamente fabricada por Wednesday e Mr. World aparecem repetidas vezes, inclusive quando Shadow descobre a farsa:

“It was crooked,” said Shadow. “All of it. None of it was for real. It was just a setup for a massacre.”

“Exactly,” said Wednesday’s voice from the shadows. “It was crooked. But it was the only game in town.” (p. 531)

O romance, então, reitera a representação de falsos conflitos onde os aparentes antagonistas na verdade estão assentados sobre uma base de apoio comum, e inclusive se possibilitam mutuamente. Considerando a alusão que concluímos que o romance faz com a armação, dentro da sociedade americana, entre neoliberalismo e conservadorismo como as alternativas em disputa dentro do debate público, fica sugerida uma consciência que tem o ponto de vista da obra sobre os limites dessa disputa. Essa consciência aparece como decorrência de outras pistas que aparecem no romance - por exemplo, nos truques de moeda de Shadow, onde ele aprende que uma parte fundamental da mágica é desviar a atenção do espectador:

“I’m just learning,” said Shadow. “I can do a lot of the technical stuff. The hardest part is making people look at the wrong hand.”

“Is that so?”

“Yes,” said Shadow. “It’s called misdirection.” (p. 104)

A referência ao “*misdirection*”, que vai retornar ao longo do romance, aponta para mais um elemento de consciência do romance sobre os limites do material representado, destacando a estratégia do deslocamento de foco como elemento de manipulação e de disputa de narrativa, e colocando em questão o próprio deslocamento de foco para o plano cultural dentro do debate político americano, que antes havíamos debatido que o romance fazia alusão por conta da construção da figura dos deuses. Implicando que, assim como com a disputa de Wednesday e Mr. World, existe uma armadilha que passa pela própria conformação dos lados e do que está em jogo no conflito ideológico mais amplo a que o romance faz referência. E assim como os *two-man cons*, a obra vai lançar mão da possibilidade dessa aparente disputa estar fundamentada sobre uma concordância mais profunda entre os dois oponentes.

Essa insinuação sugere, assim, a criação de uma situação de refém similar às dos golpes de Wednesday, onde a vítima não consegue encontrar saída mesmo aparentemente havendo alternativas, dentro do cenário mais amplo da disputa ideológica nos EUA.

*American Gods*, assim, dialoga com um sentimento de rebaixamento de horizontes próprio do momento político americano, onde as possibilidades de superação para uma sociedade com bases estruturalmente diferentes não está colocada, e onde só há um jogo na cidade. Essa configuração não é apresentada de maneira categórica, contudo, e o próprio fato de que existe um questionamento à ordem hegemônica dominante (mesmo que vindo de um componente residual da sociedade) implica em alguns sinais de fenda dentro de um bloco sólido. Mesmo em um contexto histórico onde a ruptura com os parâmetros político-econômicos dominantes estava longe de estar plenamente articulada, o jogo de aproximações e contrastes que o romance figura simbolicamente entre as partes em disputa serve como uma espécie de sismômetro dessa descontinuidade. Para além da armação mais geral da investida contra o bloco neoliberal dos novos deuses, outras marcas mais específicas dão pistas dos processos reais de dificuldade de reprodução do sistema econômico:

"Rich kid, huh?" she [Bilquis] says.  
 "Richer than rich," he [Technical Boy] tells her, edging along the leather seat toward her. He moves awkwardly. She smiles at him.  
 "Mm. Makes me hot, honey," she tells him. "You must be one of them dot coms I read about?" He preens then, puffs like a bullfrog.  
 "Yeah. Among other things. I'm a technical boy." (p. 376)

A referência aqui às “*dot-coms*”, as empresas de internet, associadas diretamente a um dos novos deuses, indica essa fragilidade. Apenas alguns anos antes da publicação do romance, essas empresas foram responsáveis pela criação de uma das primeiras grandes bolhas financeiras da contemporaneidade, que soterrou muitas corporações ligadas a esse ramo e serviu como um primeiro grande símbolo do nível que vinha chegando a especulação financeira dentro do *modus operandi* do neoliberalismo, e das suas consequências. Seria características desse tipo que, mais tarde, levariam à crise financeira de 2008 e a uma reorganização global de maiores consequências para a economia e a política, inclusive implicando uma presença mais forte do polo conservador que se reorganizava desde a virada do século, fenômeno com o qual, como vimos, o romance também dialoga.

Mesmo com a figuração de todas essas instabilidades, a ruptura real com os parâmetros sociais e ideológicos do neoliberalismo como força hegemônica estava longe de estar colocada, o que faz com que as determinações que o romance aponta para a superação da tensão base capturada pela obra sejam, em grande medida, vagas e indeterminadas (um tema que exploraremos no terceiro capítulo). Nessa chave pode ser interpretada a figura frequente da tempestade, presente desde a capa da edição original do romance (que retrata

uma estrada onde, à distância, um raio desce dos céus), até as várias menções de diferentes personagens de que ela vem por aí, mas que não tem o seu significado articulado. Porém, antes de analisar com mais detalhes a figuração do choque final do conflito do romance, as suas insuficiências, e o que ele nos diz sobre um possível desenvolvimento das forças socioideológicas do nosso mundo, vamos apresentar o foco narrativo pelo qual esse conflito é mediado, e as tensões que o perpassam.

## CAPÍTULO II

### *My Ainsel: a contradição do foco narrativo*

A amplitude das observações históricas que são trazidas pelo enredo levanta a questão da perspectiva que organiza os pressupostos desse conflito, e de que maneira ela informa a agência de uma terceira parte - não envolvida diretamente em nenhum dos seus lados - sobre ele. Pois é exatamente o ponto de vista que teremos com Shadow, que mesmo se aproximando de maneira mais orgânica dos velhos deuses, também estabelece contato com diferentes novos deuses, e a sua relação com eles vai se tornando mais complexa ao longo do enredo - especialmente ao se revelar a sua relação com Mr. World, que antes era seu companheiro de cela. Se a batalha entre os deuses é uma representação simbólica do processo histórico, esse ponto de vista mais removido do núcleo duro da disputa levanta uma questão sobre as possibilidades e limites da apreensão desse processo como um todo.

Como apresentamos no início deste trabalho, a problematização de Shadow como um sujeito clássico do romance burguês já está no seu nome. Diferente de um indivíduo que se engaja com o mundo em um processo subjetivo de formação, e que caminha para um processo de realização através desse engajamento, sua ação é mais ambígua, no sentido de que por boa parte do romance o próprio tem dificuldades em compreender o terreno do conflito em que está inserido, dificultando um engajamento mais consciente da sua parte. Essa dificuldade se exemplifica por um lado que é inclusive cognitivo em certas cenas, como no seu encontro com um dos deuses recrutados por Wednesday para a guerra:

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. (p. 141)

Essa passagem demonstra uma distância de Shadow em relação ao mundo dos deuses, e uma falta de integração a ele que permanecerá por todo o romance. Mas o registro dessa falta no plano cognitivo mostra que ela não se baseia em uma tomada de posição, um compromisso do personagem de manter uma postura neutra na disputa e assim defender os

seus próprios interesses. Ela aparece como uma condição de existência do próprio dentro dos paradigmas do romance, baseada na indeterminação e na falta de conhecimento:

“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?” (p. 90)

Os limites de apreensão da realidade que o personagem demonstra também se mostram no desvelamento dos processos narrativos, que, como vimos, acompanham a sua consciência. São frequentes passagens como as seguintes:

He [Shadow] tripped on something that he could not see in the dark and sprawled into the ditch on the side of the road, his right hand sinking into several inches of cold mud. He climbed to his feet and wiped his hands on the leg of his pants. He stood there, awkwardly. He had only enough time to observe that there was someone beside him before something wet was forced over his nose and mouth, and he tasted harsh, chemical fumes.

This time the ditch seemed warm and comforting. (p. 51)

“Hey bud, you got a match?” said a voice that was half familiar, and Shadow turned to apologize and say no, he didn’t, but the gun barrel hit him over the left eye, and he started to fall. He put out an arm to steady himself as he went down. Someone pushed something soft into his mouth, to stop him crying out, and taped it into position. (pp. 143-144)

Esse processo de revelação da ação a partir da percepção individual do personagem ilumina diferentes detalhes da ação ligados à experiência sensorial: no primeiro exemplo acompanhamos a sua (falta de) visão para depois observar suas sensações ao afundar a mão no fosso e respirar os químicos que o fazem desmaiar, levando-o a sentir o calor do fosso; e no segundo, a narração nos leva da sua audição ao impacto do barril da arma sobre o olho e do seu amordaçamento. Em todos os momentos, a distância do narrador é imediatamente próxima à da experiência de Shadow, sem levantar nenhum tipo de conclusão final que vá para além dessas experiências imediatas e empíricas, deixando ao leitor para completar o quadro total. Esse procedimento se assemelha ao procedimento narrativo chamado de *delayed decoding*. Nos seus estudos sobre Joseph Conrad, o crítico Ian Watt (1979, pp. 178-179) aponta alguns efeitos do seu uso nas obras do romancista, considerando especialmente o que essa técnica comunica sobre a precariedade do processo de interpretação dos seus personagens centrais:

Literary impressionism implies a field of vision which is not merely limited to the individual observer, but is also controlled by whatever conditions - internal and external - prevail at the moment of observation. In narration the main equivalent to atmospheric interference in painting are the various factors which normally distort human perception, or which *delay its recognition of what is most relevant and important*. [...] While we read we are, as in life, fully engaged in trying to decipher a meaning out of a random and pell-mell bombardment of sense impressions.<sup>22</sup>

Contudo, se em Conrad a presença desse dispositivo já indica um processo confuso e gradual de registro, e uma demora de percepção da hierarquia das informações, ainda existe um horizonte final de organização destas em um todo que permite aos personagens uma conclusão, por eles mesmos, do que está se passando. Em *American Gods*, contudo, podemos constatar que, como nos excertos apresentados, as descrições frequentemente não chegam a uma conclusão final, uma realização última sobre o caráter do evento que se passa sobre o personagem narrador. Ao invés disso, o romance se atém às visões parcializadas e sensoriais sem uma superação das mesmas, legando ao leitor a tarefa de concluir o que se passou. Em passagens como a do sequestro, a escolha narrativa do romance é de apresentar as sensações em justaposição, - audição da voz, dor da arma, sensação de amordaçamento - sem um momento de distanciamento que permita uma visão geral final. Em acordo com os procedimentos narrativos, essa sua dificuldade de totalização é registrada explicitamente:

Shadow turned, slowly, streaming images of himself as he moved, frozen moments, each him captured in a fraction of a second, every tiny movement lasting for an infinite period. The images that reached his mind made no sense: it was like seeing the world through the multifaceted jeweled eyes of a dragonfly, but each facet saw something completely different, and he was unable to combine the things he was seeing, or thought he was seeing, into a whole that made any sense. (p. 131)

Observando que, tanto na forma como no conteúdo, temos dados da incompreensão de Shadow, podemos argumentar que o ponto de vista do romance busca desafiar a autoridade do nosso personagem central, deixando claro que suas observações são matizadas por condições (internas e externas) que fogem ao seu controle e que impedem a amplitude totalizante que o foco narrativo do romance burguês clássico ao menos ambiciona. No desvelamento que o romance indica da percepção parcializada de Shadow, está refletida uma incapacidade do mesmo de estruturar, por ele mesmo, os eventos dos quais é testemunha em

---

<sup>22</sup> WATT, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1979. pp. 178-179, grifos meus

um todo que faça sentido. A escolha de apresentação da narração através de sensações em justaposição remove a possibilidade de hierarquização dos elementos em maior ou menor relevância, e, portanto, uma dificuldade imediata do personagem quanto à interpretação. Cenas como a do deus no carro questionam ainda a confiabilidade do próprio registro sensorial de Shadow, até aqui o seu principal balizador de percepção da realidade, incluindo uma camada a mais de opacidade no processo de decodificação que veríamos em Conrad. O atraso nesse processo para o personagem vai além de um dado formal e é um ponto temático da obra, presente, por exemplo, na sua demora na identificação de Mr. Wednesday e Mr. World, entre outros momentos.

Ao colocarmos essa dificuldade interpretativa de Shadow dentro do panorama que esboçamos no nosso primeiro capítulo, que propõe uma leitura do romance como uma construção alegórica que examina o choque entre dois sistemas ideológicos nos EUA, podemos derivar as consequências políticas da sua escolha como foco narrativo. A relação do personagem com essas forças envolve, como consequência da sua incapacidade de compreensão, um limite da sua agência que o distingue ainda mais dos personagens centrais dos romances do período de formação do gênero. Shadow é muito pouco uma voz ativa no desenrolar do romance (pelo menos até os últimos capítulos), estando muitas vezes fisicamente removido da ação, como durante a segunda parte do livro, onde está escondido na cidade de Lakeside, ou até de maneira mais simbólica com a batalha entre os deuses acontecendo no espaço do “*backstage*”, que não existe materialmente.

Mesmo o posicionamento de Shadow sobre o lado que assume no conflito central, que seria uma questão básica para uma obra que envolve uma disputa entre dois grupos, é problematizado. Poderia-se argumentar que o seu percurso no romance demonstra um alinhamento ideológico aos velhos deuses, já que é por meio destes que Shadow transita e é através deste setor que ele informa boa parte da sua concepção da realidade do romance. Contudo, nunca vemos Shadow atestar claramente a sua preferência para com os pressupostos dos credos desse grupo de deuses, o que o transformaria em um soldado fiel, pronto para defender o seu lado na batalha. Os momentos em que ele toma um posicionamento mais claro são os momentos de recusa aos novos deuses, e só enxerga o valor dos seus adversários em contraposição a estes. Isso atesta um compromisso fraco do personagem durante o enredo, e que será colocado em xeque pela virada final.

Buscando conectar essas qualidades à armação mais geral do romance, é importante considerar que a qualidade de Shadow como foco narrativo é um dos motivos pelo qual o conteúdo ideológico das facções de deuses não é explícito na fatura do romance. O conjunto

de particularidades que a sua visão parcializante e descompromissada imprime sobre a ação ofusca as raízes das representações a que os personagens divinos se conectam, e a sua reconstituição envolve um processo de restabelecimento dessas raízes pela análise histórica das construções textuais. Isso nos leva ao cerne do papel que Shadow cumpre como mediador entre leitor e substrato histórico, que é justamente o de implicar uma desconexão entre ação e História. Na descrição feita por Fredric Jameson (1996, p. 49) sobre o momento do pós-modernismo, o crítico tece comentários sobre uma sensibilidade semelhante, em que a remoção das narrativas do seu substrato histórico dificultam o pensamento historicizante:

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.<sup>23</sup>

Essa marca da percepção de Shadow adquire, assim, um sentido histórico. Com a instauração da hegemonia do capitalismo neoliberal como ordem econômica mundial - já tematizada no romance pela hegemonia dos novos deuses - acompanhou-se uma crise de alternativas políticas, na qual foi instituída uma ampla noção de que o desenvolvimento histórico, levado a cabo pela luta por diferentes projetos de sociedade, estava terminado. O fortalecimento da tese do “fim da História” colaborou para uma sociabilidade baseada nesse apagamento da impressão das disputas históricas sobre a vida cotidiana, da qual Shadow aparece como um dado; e também teve uma consequência política de rebaixar um horizonte de superação da ordem socioeconômica do presente - uma conclusão claramente ecoada no enalacramento ideológico representado pelo próprio romance, cuja farsa é justificada como “o único jogo da cidade”.

Mesmo sendo fruto desse processo, e essa sua condição histórica marcada na sua percepção e organização dos eventos, Shadow não aceita acriticamente esses pressupostos. A sua recusa sobre os novos deuses se fundamenta numa rejeição a esse modo de vida, que, mesmo que não seja fundamentado numa percepção histórica, escolhe como alvos os elementos reprodutores dessa ordem social. Após o encontro com Media em que a nova deusa faz a comparação entre atrações de beira de estrada e shoppings, analisado no primeiro

---

<sup>23</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. p. 49

capítulo, Shadow faz a seguinte reflexão:

It occurred to him that the reason he liked Wednesday and Mr. Nancy and the rest of them better than their opposition was pretty straightforward: they might be dirty, and cheap, and their food might taste like shit, but at least they didn't speak in clichés.

And he guessed he would take a roadside attraction, no matter how cheap, how crooked, or how sad, over a shopping mall, any day. (pp. 176-177)

Vemos na passagem como o que leva Shadow à preferência pelos velhos deuses, como dissemos, é a repulsa pelos elementos a que os novos deuses se associam. O uso da palavra “clichês” indica uma saturação desses elementos na sua vida a ponto de parecerem ridículas, e ao final vemos que essa saturação está exemplificada nos shoppings. Lembrando que um dos elementos centrais na gramática dos novos deuses é exatamente a mercadoria, é significativo que Shadow busque afirmação em espaços fora dessa lógica, ou pelo menos em que ela não está tão explícita. A onipresença da mercadoria na vida de Shadow é observada em coisas tão simples quanto as descrições dos cenários, especialmente na primeira parte do livro, após sair da prisão. O uso de nomes de marcas e referências a produtos fabricados em massa coloniza o ambiente. Um exemplo, de quando ele visita um bar a caminho da sua cidade natal no começo do romance, é:

The Southern Comfort and Coke sat down beside Shadow. He [Mad Sweeney] had a short ginger beard. He wore a denim jacket covered with bright sew-on patches, and under the jacket a stained white T-shirt. On the T-shirt was printed: IF YOU CAN'T EAT IT, DRINK IT, SMOKE IT, OR SNORT IT . . . THEN F\*CK IT!

He wore a baseball cap, on which was printed: THE ONLY WOMAN I HAVE EVER LOVED WAS ANOTHER MAN'S WIFE . . . MY MOTHER!

He opened a soft pack of Lucky Strikes with a dirty thumbnail, took a cigarette, offered one to Shadow. (p. 35)

Não à toa a vida em Lakeside que Shadow estabelece na segunda parte do romance parece tão tentadora para si. De um ambiente descrito a partir das marcas e dos produtos, ele passa para um ambiente de personalização absoluta - notoriamente marcado logo na primeira interação do personagem na cidadezinha, com um residente que lhe oferece uma carona:

Shadow followed the old man to the road, where a huge old roadster was parked. It looked like something that gangsters might have been proud to drive in the Roaring Twenties, running boards and all. [...] “This is Tessie,” the old man said. “Ain't she a beaut?” [...]

“What make is she?” asked Shadow.

“She’s a Wendt Phoenix. Wendt went under in ’31, name was bought by Chrysler, but they never made anymore Wendts. Harvey Wendt, who founded the company, was a local boy. Went out to California, killed himself in, oh, 1941, ’42. Great tragedy.” (p. 251)

Aqui, não apenas o morador de Lakeside se refere ao carro pelo nome, mas ainda quando se refere à marca, a relaciona também com uma história pessoal. Para Shadow, a cidade de Wisconsin lhe permite uma experiência de vida separada da mediação exclusivamente pela mercadoria, e, no seu entendimento, possivelmente uma alternativa ao modo de vida hegemônico pelos novos deuses e pelos seus pressupostos ideológicos. Esse idílio, porém, não se sustenta. Em um primeiro momento, isso aparentemente se dá por conta da dificuldade de Shadow de abandonar seu passado, já que é descoberto quando a mulher do seu amigo falecido visita a cidade e o desmascara. A resolução por essa via levaria à conclusão de que uma utopia comunitária como Lakeside é possível, mesmo que não para o nosso personagem principal. Contudo, essa revelação é invertida com a revelação final de que Hinzemann, o residente que lhe oferece a carona no carro antigo, atraiu a sua conhecida à cidade. Essa responsabilidade do velho habitante é revelada quando se descobre também o seu papel em manter a prosperidade da cidade através do sacrifício de uma criança por ano. A cidade idílica, portanto, tem a sua bonança assentada sobre uma produção sistemática de violência oculta. A experiência de Shadow em um modo de vida mais alinhado ao padrão de existência dos velhos deuses não só termina com o seu próprio impedimento de se integrar a essa comunidade, como na descoberta das suas condições mais contraditórias de existência, consolidando ainda mais a aparência pessoal de que “não existe alternativa”.

O debate sobre a indeterminação de Shadow no que se refere à percepção e às consequências ideológicas de cada um dos lados se aprofunda para um debate sobre a sua possibilidade de agência, de onde se retira o centro das decorrências políticas da sua caracterização. Se a ele não é nem mesmo permitido afirmar um ponto de vista, os limites da sua atividade acabam sendo as determinações preexistentes dos próprios deuses em luta, que, em grande medida sem depender de Shadow, disputam entre si a estruturação da realidade. Isso também serve como reificação de um sentimento da contemporaneidade baseado na impressão de que os desenvolvimentos históricos são regidos por leis autônomas e abstratas, que inclusive dialoga com o nosso diagnóstico inicial do romance, como uma representação da transposição de conflitos reais para um espaço imaginário. O seu próprio estatuto como sujeito se complica, e os comentários de Adorno (2003, p. 62) acerca dos narradores dos romances modernos são produtivos para apreender o seu sentido:

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambigüidade dos que não se dispõem a decidir *se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo.*<sup>24</sup>

A figura das epopeias negativas é especialmente profícua quando consideramos a relação que o romance estabelece já de saída entre o herói e os deuses. A tradição mítica envolve uma compreensão orgânica de sociedade, com uma posição clara e preexistente aos seus membros, da qual as presenças divinas aparecem como justificativas diretas da conformação da ordem social. Os heróis épicos não carregam questões ideológicas, e estão completamente integrados a essas forças de determinação que unem o religioso e o ético. Como nos diz Bakhtin (2002, p. 423):

Ele [o homem épico] vê e sabe de si somente aquilo que os outros vêem e sabem. Tudo o que outros, ou o autor, dizem dele, ele poderá dizer sobre si mesmo e vice-versa. Não há nada para procurar nele, nada para adivinhar, não se pode desmascará-lo, nem provocá-lo: ele está totalmente do lado de fora, sem envoltório e sem núcleo. Além do mais, o homem épico é desprovido de qualquer iniciativa ideológica (assim como as personagens e o autor). O mundo épico conhece uma só e única concepção de mundo inteiramente acabada, igualmente obrigatória e indiscutível para os personagens, para o autor e para os ouvintes.<sup>25</sup>

Comparando essa construção do herói com o papel de Shadow, a aproximação entre um e outro se dá pelo desprovemento de iniciativa ideológica, como analisamos. Assim como o herói épico cumpre um destino dado a si pelos deuses, que integram essa concepção de mundo inteiramente acabada da Antiguidade, também Shadow, durante a maior parte do enredo, se resigna a cumprir com as tarefas determinadas pelos deuses a ele, com muita dificuldade de questioná-las ou compreendê-las.. Nas diferenças entre os dois é que está o caráter negativo a partir do conceito de Adorno. Em *American Gods*, o mundo não conhece apenas uma concepção de mundo, e é o choque entre elas que desloca Shadow para uma posição de passividade e liquidação do sujeito. Essa liquidação também se relaciona com a

<sup>24</sup> ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 62, grifos meus.

<sup>25</sup> BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance - sobre a metodologia do estudo do romance". In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 423

caracterização do sujeito pós-moderno de Jameson (1996, p. 43) na sua descrição do “esmaecimento dos afetos”:

A liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais um ego para sentir.<sup>26</sup>

que serve como descrição para a sua subjetividade pela maioria do romance, que evita externar qualquer posicionamento assertivo, e mesmo sentir qualquer emoção mais forte:

“Shadow had heard too many people telling each other not to repress their feelings, to let their emotions out, let the pain go. Shadow thought there was a lot to be said for bottling up emotions. If you did it long enough and deep enough, he suspected, pretty soon you wouldn't feel anything at all.” (p. 57)

A sua própria esposa morta levanta essa questão a partir do seu ponto de vista:

“I love you,” she said, dispassionately. “You’re my puppy. But [...] it’s like there isn’t anyone there. You know? You’re like this big, solid, man-shaped hole in the world.” (p. 370)

A Shadow falta a completude plana do herói épico, mas não por ser, como o herói do romance, uma subjetividade em construção, em contato com um mundo a ser transformado. Nosso herói encarna o herói épico no negativo: desprovido de iniciativa ideológica, e movimentado a partir das ações das forças divinas que agem sobre ele; porém completamente internalizado, sem margem ou vontade para ação e realização subjetiva. Shadow registra uma tendência histórica do choque entre dois sistemas de pensamento, mas a incerteza sobre qual das alternativas representa uma recaída para a barbárie e qual representa a realização da humanidade é a dimensão política da sua tragédia individual. E como é o personagem que nos orienta pelo labirinto simbólico do romance, a nós também não fica claro se algum lado é passível de confiança, ou por onde se construiria uma saída desse impedimento.

Nesse sentido, é sintomático que as *Histórias* de Heródoto sejam mencionadas como uma de suas obras favoritas: para além da conexão óbvia com a sua própria história com a presença dos deuses, existe uma questão de método no livro grego que dá vazão para a precariedade da sua visão histórica.

---

<sup>26</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. p. 43

[...] I have not read Herodotus. I've heard about him. Maybe on NPR. Isn't he the one they call the father of lies?"

"I thought that was the Devil."

"Yeah, him too. But they were talking about Herodotus saying there were giant ants and gryphons guarding gold mines, and how he made this stuff up."

"I don't think so. He wrote what he'd been told. It's like, he's writing these histories. And they're mostly pretty good histories. Loads of weird little details [...] there're battles in there, all sorts of normal things. And then there are the gods. [...] It's really matter-of-fact, you know?"

"So there are stories with gods in them. What are you trying to say? That these guys had hallucinations?"

"No," said Shadow. "That's not it." (pp. 169-170)

A partir dessa fonte, Shadow nos apresenta uma desvalorização da factualidade como fundamento da verdade. Mesmo questionado sobre o caráter fantasioso da pretensa narrativa histórica do pensador grego, a reconciliação que Heródoto estabelece entre fato e mito permite a ele a concepção de um espaço de desenvolvimento dos conflitos que age sobre a realidade objetiva a partir de um tipo diferente de causalidade que não a formal. O campo da ficção subsume tanto história como fantasia, relativizando as determinações que agem sobre Shadow e seu destino e justificando a aparente impossibilidade de resolver, no plano material, as questões históricas colocadas pela disputa entre as facções de deuses. Mesmo com a mudança de orientação do personagem na terceira parte do romance para uma postura mais ativa (que será analisada no terceiro capítulo deste trabalho), esse elemento permanece, já que o espaço onde a guerra será resolvida é justamente fora da realidade material. Em certo sentido, essa concepção de Shadow sobre Heródoto pode inclusive servir como um comentário sobre o próprio romance: escrito em um ambiente político-cultural que é a base da estrutura de sentimento encarnada por Shadow, de fechamento de horizontes e impossibilidade aparente de superação, a estratégia de imaginação política de *American Gods* é exatamente trazer elementos fantásticos a uma representação do mundo real como uma tentativa de mapear e projetar as forças em conflito que não são acessíveis para a experiência cotidiana, assim como não o são para Shadow.

É a partir dessa observação que podemos supor que o romance incorpora um nível de autoconsciência sobre os limites da sua própria representação. O conjunto da caracterização de Shadow de fato reitera muitas das determinações de uma subjetividade impactada pela experiência do momento pós-moderno, e essas determinações são partes fundamentais para orientar seu comportamento tanto como personagem quanto como foco narrativo. Contudo, o seu estatuto não é incorporado de maneira acrítica, e diferentes ações dos outros personagens

tematizam o seu desajuste como um elemento questionável, como no caso da virada moral de Hinzemann, que tinha a confiança de Shadow, ou do questionamento de Laura sobre a sua incapacidade de agir. A presença, dentro do romance, de um debate sobre a historiografia de Heródoto, e de uma reflexão sobre a abordagem de um material histórico a partir da incorporação de elementos fantasiosos (uma discussão metatextual, portanto), também ilumina um grau de lucidez do romance sobre sua própria forma, a despeito das insuficiências do seu personagem principal.

A estratégia principal de distanciamento do ponto de vista da obra daquele assumido por Shadow, contudo, está exatamente no foco narrativo. Como falávamos acima, Shadow não é o único narrador do romance, apesar de ser o central. Porém, a moldura do romance se completa com as vinhetas que intercalam o enredo principal. Cada episódio individual é aparentemente deslocado entre si - temporal e espacialmente - mas, no conjunto, compõe uma montagem que narra o processo histórico de colonização e formação dos Estados Unidos, e os seus impactos no presente. A referência a Heródoto por Shadow dá uma volta no parafuso ao se levar em consideração os efeitos dessas vinhetas: se antes a visão da incorporação da fantasia na história era enquadrada como uma possibilidade de fuga das determinações materiais da vida, aqui os elementos fantásticos são mobilizados como uma tentativa de mapeamento, com ferramentas que vão para além da narrativa realista, da progressão e incorporação mesma dos processos aos quais esses elementos servem de representação na sociedade americana. Assim como os deuses na narrativa central cumprem o papel de organizar esse mapeamento das tensões sociais e políticas do presente, os deuses nas vinhetas organizam uma genealogia da formação social americana através dos símbolos.

Essa construção se articula com a figura de Shadow, que dessa maneira deixa de se resumir à sua própria percepção, atravessada, como vimos, de barreiras cognitivas e conceituais, fruto de um limite histórico. O conjunto dos diferentes personagens que tomam o centro da narrativa trazem elementos que iluminam aspectos da narrativa central, e transcendem as fronteiras de percepção do personagem principal. Um exemplo que já debatemos no primeiro capítulo foi a primeira vinheta de todas, a narrativa da Rainha de Sabá que consome o seu cliente no ato sexual. Em articulação com a cena anterior de Shadow perdido no aeroporto, ela promove um diálogo sobre a extensão da presença da lógica alienante da mercadoria sobre os sujeitos, e ajuda a caracterizar melhor a recusa dos velhos deuses (e do projeto conservador que incorporam) a esse sistema, recusa esta com a qual Shadow terá contato de outras maneiras em cenas posteriores.

Tomemos para análise outra vinheta, para poder analisar mais a fundo o seu papel: a história de Essie Tregowan, protagonista da terceira narrativa curta intitulada “*Coming to America, 1721*”. Essie nos é apresentada como uma jovem da Cornualha em uma família de trabalhadores. Desde o começo há muito pouco de romântico na sua caracterização, apresentando-a e sua família transitando entre a legalidade e a ilegalidade no seu ganha-pão, condição de vida da sua marginalidade social de camponesa vivendo como empregada da *gentry* inglesa. Depois de ser condenada ao desterro por furto ao seu patrão, e conseguir voltar para Londres seduzindo o capitão do seu navio, a quem rapidamente abandona, Essie vive uma vida de batedora de carteira e criminosa comum nas ruas da cidade, especializada na troca de identidade. A semelhança com outra personagem criminosa londrina do século XVIII, Moll Flanders, é grande a ponto de se imaginar se a inspiração é intencional. Aqui, vemos mais uma vez a importância da intertextualidade como ferramenta formal no romance, que, assim como com as referências de *The Jungle* na caracterização do deus Czernobog, cumpre um papel de comentário através do rastreamento do chão histórico da alusão literária.

No caso de Essie, a citação a Moll Flanders remonta à composição da personagem como uma representação do processo de consolidação do capitalismo na Inglaterra. A descrição de David Harvey da heroína de Defoe, bem como a sua interpretação, não só iluminam bem essa composição como cabe a Essie como uma luva:

Moll comporta-se como a mercadoria quinta-essencial à venda. Ela especula com os desejos alheios, e os outros especulam com seus desejos [...] Ela viaja pelo mundo (vai até a Virgínia colonial), passa um tempo na prisão por causa de dívidas, e sua fortuna flutua para cima e para baixo. Ela circula como um objeto monetário num mar de trocas de mercadorias. Moll Flanders é uma analogia muito melhor para o modo de funcionamento do capitalismo, especialmente o especulativo de Wall Street.<sup>27</sup>

De fato, Essie é sempre descrita como uma personagem em busca de risco, desde o momento em que se envolve com o filho do seu patrão:

And on the very next day Bartholomew came and talked to her, and looked on her approvingly with his own eyes, the dangerous blue of a sky when a storm is coming, while she was cleaning out the grate in his bedroom.

He had such dangerous eyes, said Essie Tregowan. (pp. 93-94)

---

<sup>27</sup> HARVEY, David. *Para entender O Capital: Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 51

É apostando sempre nesse risco que Essie alterna entre a prosperidade e o fracasso; enquanto a vida como ladra a trouxe anos de conforto, é com essa vida que ela é ultimamente pega, e reconhecida pelo mesmo filho do patrão com quem tinha arriscado se relacionar quando jovem:

She sat in the Crossed Forks Inn off Fleet Street, in Bell Yard, when she saw a young man enter and seat himself near the fireplace, fresh down from the university. Oho! A pigeon ripe for the plucking, thinks Essie to herself, and she sits next to him, and tells him what a fine young man he is, and with one hand she begins to stroke his knee, while her other hand, more carefully, goes in search of his pocket watch. And then he looked her full in the face, and her heart leapt and sank as eyes the dangerous blue of the summer sky before a storm gazed back into hers, and Master Bartholomew said her name. (p. 95-96)

Dessa maneira, sua vida na marginalidade é regida pela dinâmica da mercadoria, em que a troca (de identidades, no seu caso) é a condição da vida, e o risco da aposta no sucesso é o que a orienta na busca do seu valor. Essie, assim como Moll, é então um sintoma da sociabilidade do início do capitalismo de mercado, que começa a impor a necessidade de circulação constante do capital para sua valorização, lógica que começa a ser incorporada também pelos setores desclassados para extrair o que lhes resta de valor excedente. Mesmo estando no passado, sua condição histórica já dá pistas de por onde se originariam os novos deuses do neoliberalismo, como aponta Harvey, que levam a generalização da circulação econômica para o conjunto da vida social e cultural até a última potência.

Quando é reconhecida nas ruas e é desterrada mais uma vez para os EUA, dessa vez definitivamente, Essie recomeça sua vida como uma serva por contrato, trabalhando de ama de leite para um viúvo plantador de tabaco. O interessante dessa sua posição socioeconômica está exatamente na manutenção da sua vida sob a lógica da mercadoria; se na Inglaterra, Essie se determina pelo lugar do mercado e da transformação de identidade, na América, vai para o lugar do trabalho doméstico e da reprodução social, um lugar central da valorização do capital e da exploração do trabalho no desenvolvimento agrário colonial. Nesse posto, contudo, após manipular o agricultor para que ele o aceite como esposa, gradualmente passa a administradora dos produtos e do trabalho da fazenda. Nesse sentido, a marca específica deste momento do capitalismo americano, onde combinavam-se a inserção no mercado mundial pelas exportações e o modelo de trabalho servil e/ou escravocrata, foi o que permitiu as contradições que Essie, acostumada ao espaço da marginalidade, usa a seu favor.

And after eight months John Richardson came a-knocking quietly on Essie's bedroom door, and asked her for favors of the kind a woman shows a man, and Essie told him how shocked and hurt she was, a poor widow woman, and an indentured servant no better than a slave, to be asked to prostitute herself for a man whom she had had so much respect for - and an indentured servant could not marry, so how he could even think to torment an indentured transportee girl so she could not bring herself to think - and her nut-brown eyes filled with tears, such that Richardson found himself apologizing to her, and the upshot of it was that John Richardson wound up, in that corridor, of that hot summer's night, going down on one knee to Essie Tregowan and proposing an end to her indenture and offering his hand in marriage. (pp. 97-98)

Neste caso, as contradições entre sua posição como empregada (e portanto força de trabalho a ser explorada, de acordo com a lógica liberal) e a necessidade da conformação da família como núcleo da propriedade (estimulado por sensibilidades puritanas conservadoras) abrem, no seu choque, um espaço de ascendência social para Essie. Se no seu período na Inglaterra sua condição remetia à de Moll Flanders, sua postura nesse estágio alude à de outra heroína da formação do romance inglês: a de Pamela, que também se utiliza das brechas dos papéis sociais de gênero e de classe impostos a ela para ascender socialmente, por meio de um homem rico que deseja ardentemente se casar com ela. O nome do marido de Essie, “John Richardson”, praticamente homônimo do autor de *Pamela*, só fortalece esse paralelo. A persistência da intertextualidade nessa história nos faz pensar em Essie também por outra ótica: Moll Flanders e Pamela são frequentemente vistas como heroínas prototípicas do romance, e embriões do tipo de sujeito que seria mais tarde abraçado pela burguesia como a sua representação literária em romances mais maduros desse período. Sendo elas representações das tensões históricas em jogo no período em que foram criadas, é possível pensar que Essie também aparece aqui como uma representação concentrada das tensões do nosso romance, e que a análise da sua história especificamente pode nos levar a ter descobertas mais gerais sobre os processos ideológicos que sabemos serem o foco da obra em questão. Já conseguimos enxergar como o choque em meio ao qual ela se enxerga envolve linhas de força que aludem a esses projetos, sendo elas a estruturação liberal e mercadológica da economia americana por um lado, e a formação da família organizada a partir dos princípios conservadores por outro.

Mas se Essie pode ser uma representação das tensões que atravessam o nosso enredo e das suas possíveis resoluções, é importante buscar o uso que ela faz da figura central na armação do enredo, que são os deuses. Onde eles se inserem para ela e o que significam? Desde pequena, seu contato com a crença não é em devoção a alguma religião organizada, mas sim aos *piskies*, personagens tradicionais do folclore da Cornualha. Eles são descritos

como pequenos homens ruivos que têm o poder de desorientar e causar confusão, ou de ajudar um devoto que lhes dê presentes. Essie, durante todas as etapas da sua vida, apesar das múltiplas identidades que assume e da sua mudança de posição inclusive dentro do sistema socioeconômico, mantém como um fio de continuidade a tigela de leite e os pedaços de pão que deixa na janela em oferta para os *piskies*, para que eles a ajudem na superação das dificuldades, e a influência deles sempre é lembrada nos momentos em que a personagem avança para uma nova etapa da vida.

Chama a atenção que, numa nação já estruturada em torno da igreja anglicana, tanta devoção seja destinada não ao Deus cristão, mas a divindades pagãs. Os *piskies*, no contexto da história de Essie, estão ligados à sociabilidade camponesa pré-industrial que formou sua maneira de ver o mundo, e que, longe de ser uma vida idílica e pastoral, era exatamente a base da sua disposição de viver entre as brechas da legalidade. Essie não era a única dos seus a recorrer à subversão do ordem do moralmente aceitável, e provavelmente aprendeu com seu pai pescador que atraía barcos ao naufrágio para roubar seus pertences. O caráter ambíguo dos *piskies* representa essa moralidade flutuante, que não é mediada pela deferência em relação a uma divindade onipotente ou a um sistema ético, mas muito mais pelo favor e pelo benefício mútuo. Sua relação com as criaturas é sempre de troca direta, pedaços de comida por benefícios - e, vale dizer, diferente da troca no sistema de mercadorias, não há confirmação clara se as criaturas lhe destinarão bons ou maus ventos. Na sua cena final, em que a velha Essie Tregowan abre ervilhas no sol e é interpelada por um *piskie*, o diálogo é marcado pela informalidade, mas também pelo acerto de contas:

"You're a Cornishman?" she asked.

"That I am, a Cousin Jack," said the red-haired man. "Or rather, that I was, but now I'm here in this new world, where nobody puts out ale or milk for an honest fellow, or a loaf of bread come harvest time."

The old woman steadied the bowl of peas upon her lap. "If you're who I think you are," she said, "then I've no quarrel with you." In the house, she could hear Phyllida grumbling to the housekeeper.

"Nor I with you," said the red-haired fellow, a little sadly, "although it was you that brought me here, you and a few like you, into this land with no time for magic and no place for piskies and such folk."

"You've done me many a good turn," she said.

"Good and ill," said the squinting stranger. "We're like the wind. We blows both ways."(p. 101)

A ambiguidade do caráter dos seres está na afirmação de que os *piskies* “sopram para os dois lados”. Diferente de uma garantia de prosperidade, a caracterização dos personagens

se aproxima muito mais a um símbolo de possibilidades. É esse também o papel que cumpre a dinâmica do favor na vida de Essie, em torno da qual ela construiu sua vida desde a sua formação. Os momentos em que consegue vitórias vêm sempre através da subversão da ordem instituída com o uso da pessoalidade e do benefício mútuo. O espaço que se abre para a introdução dessa dinâmica por ela aparece nos momentos de choque entre paradigmas de dominação, e como o que trazem os *piskies*, resultam em vantagens ou desvantagens - frequentemente as duas juntas, já que geralmente as vitórias da personagem carregam consigo efeitos colaterais.

Essa dinâmica do favor e da pessoalidade simbolizada pelos *piskies* acaba conectada à própria figura de Essie, ao ponto de, no momento da sua morte, a criatura reconhecer para ela que a terra onde vivem não tem espaço para o seu povo. Não existe espaço, portanto, para esse modelo de sociabilidade em uma América que vinha consolidando uma nação fundamentada nas desigualdades, das quais, mesmo que Essie tenha emergido, dificilmente outros iriam emergir através da manipulação no âmbito pessoal como ela - as referências no texto à condição de Essie na fazenda de ser “quase uma escrava” na plantação deixa claro quem é o grupo a quem essa ascensão não era nem cogitada. Sua morte é mais uma expressão de uma ambiguidade que se perpetua; do que é seu, permanece a plantação, os produtos e os escravos, os frutos materiais do seu trabalho e do trabalho que explorou, mas desaparecem junto com ela a crença nos *piskies*, e junto a isso, uma visão de mundo que já não tem mais lugar nesse momento do desenvolvimento americano.

De qualquer maneira, a história de Essie nos remonta à contradição fundamental no campo ideológico do romance que é exatamente a tensão entre neoliberalismo e conservadorismo. Mesmo que seu momento histórico obviamente não seja o momento de formação da lógica neoliberal, conseguimos ver ecos dos elementos da mesma tanto no seu período na Inglaterra como na sua condição de administradora da fazenda. A ela se ligam as pressões conservadoras que impelem a ela e ao seu patrão (que se torna marido) a conformar uma unidade familiar. De maneira eloquente, essa interação entre as duas forças no momento de formação da sociedade americana reafirma a tese que a narrativa central do romance vai perpetuar sobre a ligação entre os projetos liberal e conservador, desta vez deslocados para outra instância histórica, o período colonial. Isso nos mostra que, longe de ser uma novidade, esse contato esteve presente durante todo o processo de formação nacional.

Porém, a atitude de Essie sobre essa ligação abre possibilidades que não estão presentes na narrativa de *Shadow*. Com o personagem central, nossa experiência com a disputa ideológica do romance é de fechamento e de interdição de novas alternativas que

superem a antítese colocada. Com Essie, dificilmente podemos argumentar que o seu destino é uma realização completa das suas possibilidades. Já no início da sua vinheta, o próprio conceito da América como terra de oportunidade é desconstruída, impedindo de início narrativas moralizantes sobre uma suposta redenção encontrada pela personagem nos Estados Unidos.

The important thing to understand about American history, *wrote Mr. Ibis, in his leather-bound journal*, is that it is fictional, a charcoal-sketched simplicity for the children, or the easily bored. For the most part it is uninspected, unimagined, unthought, a representation of the thing, and not the thing itself. It is a fine fiction, *he continued, pausing for a moment to dip his pen in the inkwell and collect his thoughts*, that America was founded by pilgrims, seeking the freedom to believe as they wished, that they came to the Americas, spread and bred and filled the empty land. In truth, the American colonies were as much a dumping ground as an escape, a forgetting place. (p. 92)

Para a personagem, no entanto, a América é apresentada de maneira mais ambígua do que apenas uma prisão em escala continental. Ao mesmo tempo que o desterro é uma opção abominável, é um ponto de esperança relativo considerando a alternativa do enforcamento, a ponto de Essie forçar uma gravidez para poder ser encaminhada para a Virginia. Já no continente, ela consegue alcançar sua estabilidade material, mas carrega com ela uma trágica história familiar, completa com fratricídio e insinuações de incesto entre os filhos. O conceito dos EUA como espaço da liberdade (que é, vale dizer, uma construção ideológica que acompanhou a ascensão das concepções liberais de nação e sociedade), mais do que completamente adotado ou rejeitado, é abordado com a ambiguidade a qual aludiam os *piskies*, se recusando a fechar em torno de uma definição por completo quanto ao sucesso ou fracasso de Essie.

Contudo, se existe ambiguidade na superação e no alcance das realizações para Essie no sentido dos resultados, não há dúvida quanto à maneira que essa superação pode ser conseguida. Todos os espaços de liberdade que se abrem na sua história partem de uma intervenção sua dentro de um choque, que ela busca aprofundar, entre ideologias (ou sistemas, ou modos de produção) que coexistem em aparente contrariedade - no caso dos EUA, a liberal e a conservadora. Nesse ponto, a disputa ideológica que, na perspectiva de Shadow, aparece empedernida, apresenta uma possibilidade de superação; não com a aparição de um horizonte radicalmente novo, já que ele não se mostra acessível ao contexto da personagem - ou, inclusive, do próprio romance. Mas, ao menos, se mostra possível para Essie o esgarçamento de contradições que necessariamente obrigam as linhas de força do

conflito a se reorganizarem em torno de si mesmas, fazendo com que a ação dos personagens humanos, que no contexto de *Shadow* dificilmente consegue mover a narrativa, seja incorporada como uma parte ativa do esquema geral dos desenvolvimentos do romance. A sobreposição entre perspectivas que a constelação narrativa arma na obra consegue, portanto, projetar um horizonte coletivo ao que no ponto de vista da narrativa central é reduzido a um indivíduo que nem consegue se afirmar como tal. A partir desse horizonte, torna-se mais possível a problematização do enlacramento ideológico do romance, que até então permanece sendo “o único jogo na cidade”.

É fato que um dos motivos porque Essie consegue imprimir uma dinâmica distinta sobre as forças que agem sobre ela tem a ver com uma das principais diferenças entre ela e *Shadow*, a saber, o seu momento histórico. A fragilidade das ideologias que organizam a sua vida, a ponto de ela conseguir construir subterfúgios por fora delas, indicam também uma etapa de formação da história americana onde as visões de mundo que ela busca tergiversar ainda não permearam o conjunto da sociabilidade nacional. A narrativa se passando no século XVIII, pré-Revolução Americana, enquadra um momento em que se engendrava uma ruptura com a dominação britânica e a formação de uma democracia constitucional de base liberal. Dessa maneira, sua história se localiza em um período de crise de dominação, mas no qual ainda não tinha ganhado peso o modo de organização que sucederia a sociedade colonial. Esse interregno abre um espaço de movimentação diferente de outros períodos, e a ascensão de Essie serve como símbolo dessa instabilidade. Para comparação, podemos refletir sobre o seu período de vida na Inglaterra, onde os alicerces da vida social e das instituições que a sustentam estavam muito mais estáveis durante essa etapa, o que acarreta o resultado de, mesmo com a tentativa e o sucesso ocasional da personagem de obter sucesso de vida pela dinâmica do favor, acabar invariavelmente com a imposição do poder dessas instituições sobre si, especialmente a Justiça, que a condena repetidas vezes.

Temos nesse elemento um ponto de conexão com a narrativa de *Shadow* que, como sabemos, é apresentado no romance como um detento e marcado por essa condição, objetiva e subjetivamente, por todo o romance. Essa conexão aponta para identificações de ordem mais profunda sobre o espaço de agência dos dois personagens: se Essie na Inglaterra, apesar dos seus esforços, eventualmente se submete às determinações da Justiça, como sinal de restrição das suas possibilidades, a condição carcerária de *Shadow* também é um sinal inicial do poder que é estabelecido sobre ele pelas instituições da sociedade em que vive. No seu caso, esse disciplinamento vai inclusive a um nível mais profundo do que com Essie,

afetando-o subjetivamente e influenciando inclusive a maneira como reage às situações fora da prisão, como vemos quando ele vai ao banheiro no bar onde conhece Wednesday:

It was a clean, well-lit rest room. Shadow looked around the room first; force of habit. (“Remember, Shadow, you can’t fight back when you’re pissing,” Low Key said, low key as always, in the back of his head.) (p. 26)

Esse é apenas um exemplo de muitos de que, mesmo que vinhetas como a de Essie apontem para possibilidades de superação, o nível de contradição e de fragilidade das forças hegemônicas no contexto de Shadow - e no seu período histórico, portanto - não é tão profundo. Fazendo o paralelo histórico, é fato que, como descrevemos no primeiro capítulo, o neoliberalismo como sistema de dominação vinha passando por tensões e fraturas na virada do século, que são inclusive a determinação objetiva da reorganização conservadora diagnosticada pelo romance, e até mesmo da própria possibilidade de uma distância analítica mínima que permite a uma obra como *American Gods* dramatizar uma disputa pela sua hegemonia. Contudo, essas tensões estão longe de significar, como puderam significar no momento pré-revolucionário que vivia Essie no início do século XVIII, um vácuo de dominação que permita dar espaço para subversões totalizantes dessa hegemonia (pelo menos no estágio em que o romance foi escrito).

O jogo de contraste e semelhança estabelecido com a vinheta demonstra a dinâmica de funcionamento das diferentes narrativas curtas no plano geral do romance: Shadow permanece o centro a que a narração volta, mas o significado do enredo construído no seu entorno só é completo quando é visto como o eixo no qual se sedimentam os aspectos dos demais personagens. Aparentemente desconectadas, as vinhetas encontram na história de Shadow correspondências que permitem ao leitor estabelecer todas dentro de uma perspectiva maior, compondo um quadro como uma “constelação narrativa”, na qual Shadow é a estrela principal. Essa perspectiva, à qual todos os personagens estão suscetíveis, não os aliena como fazem as incompreensíveis relações divinas, mas os interpela a responder de diferentes maneiras. Dessa forma, o ponto de vista mais geral do romance ambiciona armar uma totalidade com vistas a permitir, nos seus contrastes, a tentativa de inscrever de maneira mais evidente o movimento da História na narrativa, o qual a perspectiva individual tem dificuldades de acessar.

Esse tipo de armação narrativa também é produtivo para que possamos ter uma compreensão das diferenças entre as narrativas das vinhetas e a narrativa central ao mesmo tempo que observamos as semelhanças. Os diferentes momentos históricos de Essie e

Shadow não significam que não há pontos cegos de dominação dos novos deuses no enredo organizado por ele, mas que eles são bem mais contraditórios no que se refere à admissão de ações que passem por fora de um esquema ideológico de outro tipo. Já analisamos o exemplo de Lakeside, um enclave tradicionalista que, por toda a promessa idílica que Shadow incorporou na sua concepção da cidade, responde na mesma moeda na demonstração do seu caráter violento e reacionário. Outro lugar na narrativa se presta de maneira produtiva à análise das possibilidades e limites desses pontos cegos, especialmente por essa perspectiva que vimos na narrativa de Essie de um espaço onde os sistemas ideológicos em conflito se dobram um sobre o outro, gerando resultados singulares.

Trata-se da *House on the Rock*, local onde se realiza a primeira assembleia de deuses velhos que Shadow acompanha, e cuja visita é narrada no capítulo imediatamente seguinte à vinheta de Essie. A casa é uma atração de beira de estrada no Wisconsin (mesmo estado de Lakeside), que serve de museu, atração turística e casa de espelhos, onde Shadow e um grupo de velhos deuses visita, passando pelos seus diferentes quartos antes de encontrar o carrossel que os transporta para o “backstage”. Em determinado momento, Wednesday se refere à casa como arquitetada pelo gêmeo maligno de Frank Lloyd Wright, “Frank Lloyd *Wrong*”. Essa piada, como de costume no romance, não é aleatória e nos ajuda a mapear de maneira mais clara o sentido da ambientação da casa. A concepção de Wright como um dos paradigmas do modernismo na arquitetura americana é conhecida, especialmente as suas formulações que originaram a escola da arquitetura orgânica, fundamentada na filosofia da harmonia entre a habitação humana e o mundo natural através da integração dos seus elementos com o ambiente à volta. Um relato da experiência da sua casa mais famosa, a *Fallingwater*, dá conta de um ambiente onde tudo parece ter o seu lugar, dentro de uma holística organização maior:

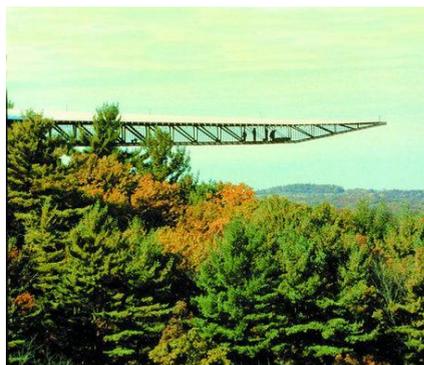
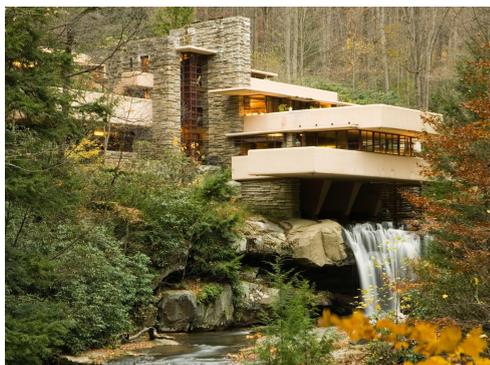
The sequence of woodland vistas, the revelations of scale and distance, light and dark, building and nature, land and water, as one approaches the entrance, were superbly orchestrated by Wright. [...] Here are Wright’s eternal themes: fire, earth, and water, *in perfect equilibrium*. [...] But what you are unprepared for is the sound. You hear water rushing softly, falling steadily, a kind of background music that stays with you as clearly as the image of the building.<sup>28</sup>

Com essa descrição em mente, é impossível pensar em um lugar mais distinto da *Fallingwater* do que a *House on the Rock*. A casa é uma atração real dos EUA, construída pelo arquiteto Alex Jordan. A lenda conta que Jordan tinha contato com Wright, e que, após

---

<sup>28</sup> HUXTABLE, A. L. *On Architecture: Collected Reflections on a Century of Change*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2010. (p. 205, grifos meus)

uma conversa criativa entre os dois, este teria admitido que não contrataria Jordan nem para desenhar um galinheiro<sup>29</sup>. Apócrifa ou não, a história ilustra o nível de oposição entre as casas de Jordan e Wright no plano arquitetônico, que chega ao ponto de se especular sobre a autoconsciência do projetista da *House on the Rock* que o levou ao objetivo de construir, de fato, uma paródia da *Fallingwater*. Por exemplo, as duas têm o princípio de serem construídas por sobre uma formação natural que já existia na paisagem: a casa de Wright sobre um córrego, e *House on the Rock*, como diz o nome, sobre uma pedra. Porém, enquanto o projeto da *Fallingwater* envolve uma incorporação inconsútil à paisagem, inclusive evitando, por exemplo, estruturas de metal nas conexões com as pedras do ambiente para criar a impressão clara de um vínculo entre construído e natural, a casa desenhada por Jordan protrude desajeitadamente sobre o penhasco, tornando quase impossível que seu caráter artificial não seja notado.



Figuras 2 e 3 - à esquerda, a *Fallingwater*; à direita, a *House on the Rock*

No interior dos prédios, essas diferenças se aprofundam ainda mais. Na casa de Wright, até a dimensão dos quartos é pensada para ter uma conexão entre si e com o ambiente, estabelecendo harmonia até da imagem com o som, como vimos na citação acima. E se a regra da *Fallingwater* é harmonia, a regra do interior da *House on the Rock* é desconjunção, surpresa e contradição. Ao longo do trajeto de Shadow, ele e seu destacamento passam por salas com centenas de bonecas vitorianas, sucedidas por quartos decorados com motivos orientais estereotipados, convivendo com pôsteres publicitários antigos e diferentes tipos de maquinarias, que vão desde videntes e realejos ativados por moedas até orquestras mecânicas onde os músicos marionetes tocam as músicas sem encostar nos instrumentos.

<sup>29</sup> BALOUSEK, Marv. *House of Alex*. Oregon: Waubesa Press, 1990. (p. 182)

They went farther in, down a red corridor, past rooms filled with empty chairs upon which rested violins and violas and cellos that played themselves, or seemed to, when fed a coin. Keys depressed, cymbals crashed, pipes blew compressed air into clarinets and oboes. Shadow observed, with a wry amusement, that the bows of the stringed instruments, played by mechanical arms, never actually touched the strings, which were often loose or missing. He wondered whether all the sounds he heard were made by wind and percussion, or whether there were tapes as well. (p. 121)

E como na *Fallingwater*, o som é possivelmente o elemento mais impactante e representativo do conceito central da casa. Ao invés do correr calmo e pacífico da água, constante por entre os quartos, temos as dissonantes músicas das instalações:

They had walked for what felt like several miles when they came to a room called the Mikado, one wall of which was a nineteenth-century pseudo-Oriental nightmare, in which beetle-browed mechanical drummers banged cymbals and drums while staring out from their dragon-encrusted lair. Currently, they were majestically torturing Saint-Saëns's Danse Macabre. (pp. 121-122)

A palavra “*otherwordliness*”, aqui, ajuda a matar a charada sobre a escolha desse lugar específico como um espaço de organização do projeto dos velhos deuses. A *House on the Rock* não é pensada como um espaço livre da influência do capitalismo ou da lógica da mercadoria, longe disso. Mas a desconjunção entre os elementos, a dissonância dos espaços (como uma música de um compositor francês tocada em uma sala com tema oriental, ou instrumentos que são tocados por braços mecânicos), a confusão em relação à própria orientação do seu tamanho ou do trajeto dentro de si, retomam um princípio, apresentado por Wednesday em um discurso seu sobre as atrações de beira de estrada do qual falaremos abaixo, que caracteriza os espaços considerados sagrados para os velhos deuses. A mercadoria está presente, sem dúvida, já que todas as salas são construídas a partir do acúmulo de objetos que, em determinado momento, foram produtos, e cujo processo de trabalho para fabricação se desconhece. Mas o princípio básico de uma mercadoria, de que ela tem que ser útil, entra em parafuso já que nada parece ter utilidade alguma além de criar a extravagância por si mesma. Os elementos que têm uma suposta utilidade tem essa utilidade debatida com algum nível de distância crítica, como a máquina de vidente que oferece uma fortuna incompreensível a Shadow:

EVERY ENDING IS A NEW BEGINNING.  
YOUR LUCKY NUMBER IS NONE.  
YOUR LUCKY COLOR IS DEAD.

Motto:  
LIKE FATHER, LIKE SON. (p. 121)

e que nunca se realiza, ou as diferentes exposições de produtos antigos, nas quais a linguagem da propaganda é mobilizada para ressaltar produtos de serventia inimaginável

“They passed the dentist’s and the drugstore (‘RESTORE POTENCY! USE O’LEARY’S MAGNETICAL BELT!’).” (p.120)

Aproximações insólitas entre tipos de discurso diferentes são propostas, como por exemplo a união do discurso da fortuna de Shadow e do discurso da propaganda antiga:

They passed on from there to a Travel Hall, where they saw the car covered with tiles and the functioning Rube Goldberg chicken device and the rusting Burma Shave ads on the wall.

**Life is Hard**  
**It’s Toil and Trouble**  
**Keep your Jawline**  
**Free from Stubble**  
**Burma Shave**  
read one, and  
**He undertook to overtake**  
**The road was on a bend**  
**From now on the Undertaker**  
**Is his only friend**  
**Burma Shave** (p. 124)

que, ao combinar os versos e tom enigmático da fortuna, e o vocabulário dos produtos de propaganda antiga, ensaia uma aproximação de sentido entre os dois discursos, mas que entra em curto-circuito ao se concluir que a única coisa que eles têm em comum é que são incompreensíveis.

Ao final, mesmo com toda a sua estética formada a partir da mercadoria, a *House on the Rock*, Wednesday nos diz, não é o *Walt Disney World*:

Walt Disney bought some orange groves in the middle of Florida and built a tourist town on them. No magic there of any kind. (p. 119)

Sua função não é cumprir, do começo ao fim, uma narrativa que mobilize os desejos dos seus clientes para se tornar um veículo de transações econômicas. Sem perder de vista o horizonte econômico (já que ainda é uma atração que se paga para entrar), a casa promove

um curto-circuito de expectativas que interdita narrativas que a expliquem, inspirando nas pessoas que a visitam apenas a perplexidade.

Essa constituição ganha peso ao nos remetermos ao diálogo de Media tentando convencer Shadow a se juntar aos novos deuses, em que, comparando sua própria facção a shoppings, se refere aos velhos deuses como “atrações de beira de estrada” assim como a *House on the Rock*. Essa comparação é produtiva de se ter em mente quando o próprio Mr. Wednesday justifica que esse tipo de atração são espaços de muito poder para os velhos deuses, e coloca os motivos para tal:

“In other countries, over the years, people recognized the places of power. Sometimes it would be a natural formation, sometimes it would just be a place that was, somehow, special. They knew that something important was happening there, that there was some focusing point, some channel, some window to the Immanent. And so they would build temples or cathedrals, or erect stone circles, or... well, you get the idea.”

“There are churches all across the States, though,” said Shadow.

“In every town. Sometimes on every block. And about as significant, in this context, as dentists’ offices. No, in the USA, people still get the call, or some of them, and they feel themselves being called to from the transcendent void, and they respond to it by building a model out of beer bottles of somewhere they’ve never visited, or *by erecting a gigantic bat house in some part of the country that bats have traditionally declined to visit*. Roadside attractions: people feel themselves being pulled to places where, in other parts of the world, they would recognize that part of themselves that is truly transcendent, and buy a hot dog and walk around, feeling satisfied on a level they cannot truly describe, and profoundly dissatisfied on a level beneath that.” (p. 117-118, grifos meus)

A importância desses locais para os velhos deuses envolve, por um lado, as diferenças que um lugar como a *House on the Rock* pode manter com os shoppings associados aos novos deuses. Para além da justificativa de Wednesday sobre transcendência, o que marca seu discurso é a valorização de uma sociabilidade exterior à contemporânea americana, tanto temporal quanto espacialmente, em que o sistema de valoração não era dado a partir da estruturação pela lógica da mercadoria. Já vimos essa característica quando analisamos a caracterização de Ibis e a sua crítica à indústria da morte, mas o discurso de Wednesday nessa passagem nos aponta uma certeza do seu personagem de que, no presente dos EUA, é uma ilusão que se construa uma sociabilidade, mesmo religiosa, que seja verdadeiramente por fora da mercadoria, dado o nível de impregnação dessa engrenagem na construção ideológica do país. Nesse sentido, para os velhos deuses, o valor reside em construções que coloquem esse sistema em contradição.

A descrição da casa de morcegos no lugar onde não há morcegos cumpre esse papel, pois levanta, dentro de um sistema socioeconômico onde a utilidade é organizada pela demanda - como sabemos, uma mercadoria nunca se realiza plenamente se não for trocada, ou seja, se ela não for útil para outrem -, a dúvida da razão de tamanho esforço e trabalho de construção. Um empreendimento como esse salta aos olhos das sensibilidades mais adaptadas ao sistema de valor do neoliberalismo exatamente por colocar uma cunha nos pressupostos do funcionamento normal das transações econômicas, e que, mesmo sem ameaçar de forma alguma a normalização das mesmas, cria o incômodo de considerar que, mesmo num ambiente pautado por essas regras, espaços com essas características existem mesmo assim. O que Wednesday chama de “transcendência” nada mais é do que a exposição de determinados espaços vazios que a proposta universalidade da cosmovisão neoliberal não consegue explicar, inspirando nas pessoas que experienciam esses espaços um conjunto de satisfação e insatisfação, para a qual a descrição pela linguagem que conhecemos se faz difícil de realizar. A própria explicação de Wednesday, que usa os conceitos de transcendência e de imanência, é menos uma descrição preocupada com a realidade e mais uma tentativa de elaborar sobre esse vazio de maneira que favoreça o projeto que está disposto a construir.

E ainda, uma avaliação profunda nos permite determinar o seu papel na disputa da obra de maneira mais clara. O efeito da *House on the Rock* e demais atrações de beira de estrada pode ser o de confusão, mas ela não deixa de ter um diálogo com a realidade em que está inserida, que é, por fim, o motivo pelo qual elas têm algum nível de relevância no panorama cultural americano e uma expressão de valores ideológicos que dialogam com o projeto dos velhos deuses. Em uma crítica da casa, uma repórter do *New York Times* diz:

[I]t is hard not to be overwhelmed by the House on the Rock. The sheer abundance of objects is impressive, and the warmth most of the objects exude, the way that the toys ask to be played with, for example, makes the displays inherently inviting. But almost from the beginning, it is too much. The house itself is dusty. Windowpanes are cracked. Books are water damaged. The collections seem disordered, not curated. In fact, there is no effort to explore the objects as cultural artifacts, or to use them to educate the passing hordes. If there were informative cards, it would be impossible to read them in the dark. Everything is simply massed together, and Alex Jordan comes to seem like the manifestation of pure American acquisitiveness, and acquisitiveness of a strangely boyish kind, as if he had finalized all his desires in childhood and never grown into any others.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> SMILEY, Jane. “Wisconsin: Three Visions Attained”. *The New York Times*. March 19, 1993. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1993/03/07/magazine/wisconsin-three-visions-attained.html>

A relação estabelecida da casa com os paradigmas do modo de produção capitalista não se dá pela lógica da mercadoria como meio de satisfação de desejos, fundamentada na dinâmica da troca. Na verdade, ela se estrutura a partir de um outro elemento igualmente intrínseco do capitalismo, que é a tendência à acumulação. A pura quantidade de itens dispersamente organizados coloca em evidência uma disposição de acúmulo de produtos que, mesmo que nunca utilizados, remetem às grandes coleções de milionários excêntricos que coagulam seu patrimônio em diferentes itens de utilidade ambígua - ou até mesmo, se pudermos ir além, ao fenômeno mesmo de acumulação de renda tão característico do nosso sistema, e da etapa neoliberal em específico. Mas ao contrário do caráter dinâmico de troca da mercadoria, o elemento da acumulação não é propagandeado pelos ideólogos do liberalismo capitalista, sendo mais frequentemente explicado a partir de justificativas morais, quando não apenas ignorado nos seus esclarecimentos.

Nesse sentido, a afirmação anterior de que espaços de vácuo de dominação dos novos deuses seriam produtivos para a organização dos velhos deuses se mostra apenas parcialmente comprovada. Ao final, o espaço escolhido como representativo, no romance, de um foco de poder desse grupo carrega em si, mesmo que de maneira desconjuntada, uma expressão de elementos do modo de produção hegemônico dos EUA. Considerando os paralelos representativos das figuras dos deuses, o argumento do romance se torna, mais uma vez, de que existe uma ligação entre o discurso liberal e o conservador: mesmo que os dois se construam em oposição, cada um dos dois se apoia em processos igualmente intrínsecos ao capitalismo, e que incitam um ao outro. Se antes argumentávamos que o espaço de proliferação dos velhos deuses (e portanto, da ideologia conservadora) não era necessariamente um espaço de afirmação própria, mas sim construído pela negação dos fundamentos do neoliberalismo dos novos deuses, essa negação se mostra baseada na incorporação consciente dos itens promovidos por esse modelo neoliberal, mas descartados pelo seu discurso ideológico manifesto, como vimos acontecer com o elemento da acumulação. Isso mostra que a imbricação das duas doutrinas não é conjuntural, fruto de um momento específico de fortalecimento mútuo. Como vimos já na história de Essie, o choque entre essas duas formas de pensamento social compôs os Estados Unidos, promovendo uma associação estrutural entre as duas por darem vazão, de maneira distinta, a consequências advindas de um mesmo desenvolvimento histórico: a estruturação da sociedade pelo critério do lucro.

A *House on the Rock* aparece, então, no romance como um *locus* de reflexão sobre as próprias possibilidades e dificuldades da afirmação de uma ação que se erga para além dessas

contradições. A revelação das ligações profundas das tendências aparentemente em choque retomam o tema da interdição de agência sentida por Shadow, e dessa vez colocado em contraste com outra parte da constelação narrativa, e assim complexificando essa posição que antes parecia apenas uma reificação dos pressupostos da experiência pós-moderna mais evidente. A dificuldade da construção desse espaço de afirmação será uma linha na qual, com contradições, o enredo do romance se apoiará para buscar uma resolução final ao conflito. A saída apresentada se mostra produtiva para a nossa análise, mesmo que mais pelo que ela deixa de dizer do que pelo que diz diretamente.

### CAPÍTULO III

#### *The Moment of the Storm: choque ideológico e insuficiências*

Na terceira e última seção do romance, denominada “*The Moment of the Storm*”, e iniciada, no enredo, imediatamente após a expulsão de Shadow da cidade de Lakeside, podemos observar uma mudança de registro importante. Algumas pistas nos apontam para essa mudança. Uma delas, de interesse fundamental para o nosso trabalho, que se dedicou a observar os compromissos e limites colocados em questão pelo foco narrativo do romance e sua complexificação, é o desaparecimento das vinhetas. Esse dispositivo, que até agora cumpriu um papel importante de buscar superar, por meio da forma, as limitações históricas de Shadow como narrador, não é mais utilizado por pouco menos da metade da obra.

Essa escolha de composição é um sintoma de uma mudança propriamente de orientação do romance, cujas consequências discutiremos neste capítulo. Mas o significado mais evidente dela é uma mudança de eixo da narrativa: se até agora Shadow funcionava como um filtro através do qual diferentes personagens refletiam suas narrativas particulares, propondo assim a construção de uma armação totalizante que buscasse compor para além das suas partes, a obra no seu terceiro ato transmite a Shadow a responsabilidade de representar esse acúmulo, e de ser o motor do enredo rumo a uma possível resolução para o encalacrimento ideológico em torno do qual o romance girou.

Essa disposição já se revela no princípio da terceira seção, em que, motivado pela provocação da sua esposa morta sobre o vazio da sua vida, Shadow se coloca em uma orientação de cumprir o papel que prometeu a Wednesday no momento da sua morte, isto é, de manter vigília sobre o seu corpo:

“Tell me about the vigil,” said Shadow.

“Someone has to stay with the body. It’s a tradition. We’ll find somebody.”

“He wanted me to do it.”

“No,” said Czernobog. “It will kill you. Bad, bad, bad idea.”

[...] Nancy said, “The person on the vigil—gets tied to the tree. Just like Wednesday was. And then they hang there for nine days and nine nights. No food, no water. All alone. At the end they cut the person down, and if they lived... well, it could happen. And Wednesday will have had his vigil.”

[...] “I’ll do it,” said Shadow.

“No,” said Mr. Nancy.

[...] “Yes,” said Shadow.

The two old men were silent. Then Nancy said, “Why?”

“Because it’s the kind of thing a living person would do,” said Shadow.

(pp. 450-451)

De início, vemos algumas contradições entre a ação específica tomada por Shadow e uma disposição que se esperaria de um herói romanesco, que é o sentido para o qual o enredo do romance parece buscar impelir o personagem. A começar com a falta de relação que a vigília de Wednesday estabelece com a tensão central do romance, servindo pouco para encaminhar o impasse para uma resolução. A própria motivação de Shadow aparece com sinais invertidos em diferentes momentos: enquanto nessa passagem, sua disposição parece ser a de provar um potencial de ação que o diferencie da sua condição do resto da obra, que ele codifica chamando de “vida”, em outros momentos dessa mesma etapa o impulso que parece guiá-lo em direção à vigília de Wednesday é na verdade um impulso em direção à morte, a uma aniquilação final da sua existência.<sup>31</sup> Essa inversão se torna irônica quando se registra que o próprio personagem a percebe, e que se justifica em torno dela:

He [Shadow] felt like two people, or more than two. There was part of him that felt gently exhilarated: he had done something. He had moved. It wouldn't have mattered if he hadn't wanted to live, but he did want to live, and that made all the difference. He hoped he would live through this, but he was willing to die, if that was what it took to be alive. And, for a moment he thought that the whole thing was funny, just the funniest thing in the world. (pp. 451-452)

Por um lado, esta parece ser uma saída apropriada, ou talvez a única possível, considerando o seu estatuto de sujeito da “epopeia negativa” da qual nos falava Adorno. Parafrazeando a citação do capítulo anterior, esse impulso de Shadow vai exatamente no sentido da conversão da subjetividade, através da sua própria força de gravidade, ao seu contrário, e uma testemunha de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo. O cenário do seu suicídio simbólico é mais do que exemplar, sendo ele justamente a árvore mítica de onde Odin, na lenda, se pendura por nove dias e nove noites - e o personagem abraça essa alternativa incorporando o conjunto do protocolo da tradição, representado, na cena em que é pendurado na árvore, pelas sacerdotisas que o atam de maneira calma e profissional, cumprindo o rigor ritualístico visto, por exemplo, nos rituais de embalsamamento dos deuses egípcios.<sup>32</sup> A direção de Shadow, quando lançado a uma função de realização do indivíduo, é exatamente a de dobrar a sua subjetividade aos ritos e tradições de um mundo pré-individual, e sua demonstração de força é uma demonstração de

---

<sup>31</sup> “‘I’m doing it,’ said Shadow, simply.  
‘And if you die?’ asked Mr. Nancy. ‘If it kills you?’  
‘Then,’ said Shadow, ‘it kills me.’” (p. 455)

<sup>32</sup> “Unembarrassed, like midwives or nurses or those who lay out corpses, (as sacerdotisas) removed his T-shirt and briefs, then they bound him, never tightly, but firmly and finally.” (p. 456)

afastamento. Completando o quadro com as implicações políticas desse gesto, antecipadas também por Adorno, sua posição não só não acumula para uma resolução do conflito, como também colabora para o cumprimento da farsa de Mr. Wednesday e Mr. World, pois acarreta uma retirada de cena de si próprio e uma legitimação dos valores dos velhos deuses, o que dá poder a Wednesday para voltar à guerra - não à toa, é por isso que o velho deus delegou a tarefa a Shadow. Em certo sentido, o suicídio é a única saída para o tipo de sujeito como o que Shadow foi construído, e o seu enquadramento como uma intervenção subjetiva no mundo é mais uma perversidade decorrida do fechamento de horizontes que o romance busca representar, projetando a ação que o personagem principal usou para romper a sua letargia como só mais um reforço do mesmo projeto.

Contudo, outro tipo de influência age sobre o personagem nesse processo, em paralelo e, em certo sentido, inclusive estimulado pelo processo de aniquilação do sujeito a que se submete. Na passagem anterior, em que Shadow se dá conta da decisão que tomou, ele diz que se sente “como duas pessoas”. Esse outro impulso que ele nutre dentro de si é importante de caracterizar para refletirmos até onde pode ir a contestação ao seu paradigma de simples peça dentro do jogo:

There was another part of him—maybe it was Mike Ainsel, he thought, vanished off into nothing at the press of a button in the Lakeside Police Department—who was still trying to figure it all out, trying to see the big picture.

“Hidden Indians,” he said out loud.

“What?” came Czernobog’s irritated croak from the front seat.

“The pictures you’d get to color in as kids. ‘Can you see the hidden Indians in this picture? There are ten Indians in this picture, can you find them all?’ And at first glance you could only see the waterfall and the rocks and the trees, then you see that if you just tip the picture on its side that shadow is an Indian...” (p. 452)

Em conflito com a sua demonstração de iniciativa contida no suicídio, um outro ímpeto se insinua sobre ele, menos de agir, e mais de refletir. Se durante o enredo Shadow teve problemas para estruturar o tipo de ação necessária para estabelecer poder sobre o conflito central, também uma das suas grandes deficiências, como vimos, foi minimamente de entender o que estava acontecendo. As vinhetas surgiram, inclusive, como uma estratégia para romper a sua visão parcializada, e para poder recompor algum horizonte de totalidade para as ações que compunha. Na terceira seção, o romance dificulta esse processo, mas não sem instaurar em Shadow algum tipo de suspeita sobre como as ações que estão sendo desenroladas na sua frente podem compor algum tipo de “*big picture*”.

O termo usado por ele para simbolizar essa perspectiva mais ampla é bastante simbólico. Em um romance que estrutura o conflito central entre seres criados a partir da experiência do capitalismo tardio nos EUA, e entre outros seres de linhagens distintas, mas todos representantes dos sistemas de crença de grupos que migraram para a América, salta aos olhos a pergunta: nesse campo, onde estão as representações dos povos que são nativos da terra, desde antes do colonialismo e do modelo atual de capitalismo? A falta de representantes desse setor na armação do enredo faz com que a alusão aos nativo-americanos sirva como uma pista de que existe, mesmo que longe do alcance do personagem central, uma perspectiva externa a esse conflito. A suspeita de Shadow é que, para haver alguma possibilidade de recomposição de uma totalidade, talvez o importante seja resgatar que tipo de ponto de vista está sendo ignorado, mesmo que presente - os “escondidos”.

O romance traz personagens nativo-americanos que dialogam com essa preocupação do personagem. O mais importante é uma representação de Wisakedjak, uma divindade do povo indígena algonquino, que povoava o nordeste da América do Norte, e referido pelo narrador como Whiskey Jack. A anglicização do seu nome já reflete um desenvolvimento que será debatido pelo personagem: no limite em que ele, assim como os outros deuses do enredo, é uma representação de processos materiais, ele serve como uma alusão ao processo de assimilação indígena dentro da estrutura da sociedade americana. Isso se reforça com o caráter generalizante da sua representação, que explica o fato de que ele é encontrado na Dakota do Sul, território que não é povoado pelo povo algonquino. Ao mesmo tempo que isso é ironizado<sup>33</sup>, uma personagem encontrada logo depois alude à divindade em confluência com a mitologia do povo Lakota<sup>34</sup>, sendo o personagem, então, também uma representação do processo de apagamento das particularidades das diferentes nações indígenas ao longo da história. Esses elementos nos colocam que as representações das culturas nativo-americanas nos são apresentadas com um grau elevado de mediação, evitando perspectivas que os enquadrem na chave do exotismo, e também deixando claro que, assim como o conjunto das estruturas apresentadas durante o enredo, a inserção destas culturas dentro da lógica geral da mercadoria está em pleno funcionamento.

No entanto, certos elementos de contradição nos ajudam a compreender o papel que Whiskey Jack cumpre para o desenvolvimento da tensão central do romance. A começar pelo fato de que, mesmo envolvido no mundo das mercadorias, existe da sua parte um nível de

<sup>33</sup> “‘You know you’re on Lakota land?’ (Whiskey Jack’s) hair was gray, and long. ‘Since when were you Lakota, you old fraud?’ said Wednesday.” (p. 350)

<sup>34</sup> “‘Whiskey Jack,’ Shadow said.

‘Ah,’ she said. ‘We call him Inktomi here. I think it’s the same guy’” (p. 357)

crítica a esse modelo, e inclusive, uma associação entre a miséria que lhe foi imposta e a predominância dessa lógica. De maneira simbólica, isso se dá no diálogo sobre Paul Bunyan, uma figura folclórica popularizada como mascote de comerciais de madeireiras, que atrai o desprezo das divindades indígenas por conta da artificialidade da sua construção e da sua inclinação mercadológica. A descrição da concomitância entre a proeminência do personagem e a perda de espaço (e na lógica do romance, de poder) dos deuses nativos serve como metonímia de um processo de homogeneização cultural baseado no apagamento de comunidades tradicionais pela colonização mercantil:

“Paul Bunyan?” Shadow said. “What did he ever do?”  
 “He took up head space,” said Whiskey Jack.  
 [...] “Nobody ever told Paul Bunyan stories. Nobody ever believed in Paul Bunyan. He came staggering out of a New York ad agency in 1910 and filled the nation’s myth stomach with empty calories.” (p. 352)

Mas essa crítica aos pressupostos do capitalismo tardio, e aos novos deuses como suas encarnações, não se reverte em um apoio à facção dos velhos deuses. Pelo contrário, Whiskey Jack deixa bem claro que não existe lado possível a se tomar nessa disputa, antecipando, como veremos, o ardil que priva a guerra de sentido. Ele não o faz numa posição de combate, contudo, e mantém uma resignação passiva, fruto do processo de derrotas históricas a que foi submetida a população representada por ele<sup>35</sup>. Assim, mesmo representando uma posição removida da disputa, o personagem não assume a função de construir uma ação decidida que rompa com a lógica estabelecida pelo enclacramento entre as duas ideologias em disputa. Nesse sentido, estabelece contatos de semelhança com Shadow, em que pese a sua ligação com uma tradição que se converte num acúmulo para a interpretação da realidade, ferramenta que a condição negativa de subjetividade do personagem central não lhe proporciona.

É essa tradição que é responsável por introduzir na trama, quando dialoga com Shadow, uma certa vantagem interpretativa que entra em choque produtivo com a incerteza do mesmo, e que é sempre codificada a partir da narrativa da lenda e da sabedoria mítica. Whiskey Jack percebe, sem precisar perguntar nada a Shadow, seu dilema de lidar com a mulher morta, e ao contá-lo uma história que dialoga com essa preocupação, indiretamente faz um comentário sobre o dilema do próprio romance:

---

<sup>35</sup> “‘They’ll win,’ said Whiskey Jack flatly. ‘They won already. You lost already. Like the white man and my people. Mostly they won. And when they lost, they made treaties. Then they broke the treaties. So they won again. I’m not fighting for another lost cause.’” (p. 352)

“Listen. Fox was here first, and his brother was the wolf. Fox said, people will live forever. If they die they will not die for long. Wolf said, no, people will die, people must die, all things that live must die, or they will spread and cover the world [...] Now one day Wolf died, and he said to the fox, quick, bring me back to life. And Fox said, No, the dead must stay dead. You convinced me.” (p. 353)

Em uma obra que ecoa, na sua tensão central, a preocupação sobre a impossibilidade de superação de uma determinada contradição, dando forma a ansiedades fortalecidas por teses do fim da História ou de que “não existe alternativa”, a história que Whiskey Jack conta atesta, de maneira inexorável, a regra de que existe, em qualquer situação, o horizonte de um encerramento das condições atuais e da abertura para novos pressupostos. Mesmo que pareça um comentário leviano, é uma das poucas vezes em que qualquer personagem do romance, divino ou humano, move o discurso para além da declaração da eternidade do presente, ou mesmo para o retrocesso como saída, já que “os mortos devem permanecer mortos”.

As pistas de que a divindade indígena consegue enxergar ligações que os demais personagens, e especialmente Shadow, não conseguem, segue em mais um comentário ligado à lembrança da tradição mitológica indígena, e que ilumina uma qualidade do próprio Shadow. Whiskey Jack faz uma referência aos sonhos que o personagem principal tem durante o enredo, que envolvem personagens crípticos como um homem com cabeça de búfalo que lhe dá orientações confusas - de novo, se distinguindo dos demais personagens, que aparentam não ter acesso a essa dimensão de Shadow. O sonho que este conta a Whiskey Jack tem um elemento a mais, que é a presença dos *thunderbirds*, justamente entidades da tradição algonquina que o personagem indígena faz questão de dizer que são presenças incomuns nos sonhos.

Esse comentário de Whiskey Jack nos move a pesquisar seu significado, e o método de historicização que revelou as raízes de outros deuses durante esse trabalho nos serve mais uma vez. Os sonhos com os *thunderbirds*, chamados de *Wakinyau* na língua Lakota, são, de acordo com a remontagem historiográfica das tradições desse povo, sinais da presença de um tipo de xamã, chamado *heyoka*, que supostamente seria o único a ter esse poder. Os *heyoka* têm características que os distinguem de canalizadores de forças divinas de demais tradições tribais. Mais do que aos xamãs, eles se alinham à tradição dos contrários e bobos da corte: nas tribos, eles eram responsáveis por incorporar o inverso de todos os costumes e normas da comunidade, usando as suas roupas ao contrário, reclamando de ter comido demais em momentos de escassez de comida ou se cobrindo de roupas quentes em dias de calor. Seu papel social era o de questionar os elementos dados como inquestionáveis na organização das

comunidades, legitimados para fazer perguntas difíceis ou dizer o que outros não tinham coragem de dizer, e dessa maneira servindo como um espelho para os demais indivíduos da comunidade reavaliarem suas próprias dúvidas e medos<sup>36</sup>. Seu papel disruptivo servia, ao final, como um elemento importante para a coesão da comunidade, já que, mesmo questionando a sabedoria ancestral transmitida pelos chefes tribais, eles eram vistos como um ponto fora dos limites do comportamento moral e ético, dessa maneira definindo esses mesmos limites<sup>37</sup>.

Quando Whiskey Jack retoma, de maneira indireta, essa tradição, o espaço para uma reelaboração do papel de Shadow é aberto. Se, até agora, sua posição removida do conflito e contraditória era vista como um obstáculo para a afirmação de uma alternativa positiva ao conflito, a figura do *heyoka* vem para problematizar a trivialidade desse lugar. Ao mesmo tempo em que o sátiro indígena não representava, no grande esquema da organização social, uma ameaça à ordem, a ele era concedida a possibilidade de uma visão contestadora dos pilares de sustentação da sua tribo. Da mesma maneira, durante quase todo o romance Shadow peca em construir uma ação de oposição real ao esquema construído, e quando o faz, como resultado do seus próprios limites como personagem, essa ação é uma ação de apagamento de si próprio. Contudo, o que o ponto de vista de Whiskey Jack nos mostra é que a obtenção de uma posição distanciada não é desprezível em uma situação em que não está dada a própria possibilidade de conceber por completo o conflito em que se está inserido. Mesmo que a obtenção dessa posição não seja garantida, a associação de Shadow aos *heyoka* por conta do seu sonho dá o recado de que existe um acesso dado a ele a um tipo de conhecimento que não é concedido a todos, exatamente pela posição marginal que dificulta sua ação.

Esse benefício de um posicionamento removido vai se consolidar na segunda aparição de Whiskey Jack. Após o suicídio, Shadow mergulha para dentro de si mesmo, e vai ao submundo. Diversas imagens que dialogam com a perda de individualidade projetada pela sua ação de liquidação da subjetividade se sucedem, como no julgamento perpetuado por Jacquell, a versão americana do deus egípcio Anubis, em que Shadow é despido de todas as suas ações e escolhas e, ao final, tem seu coração pesado em relação a uma pena, e ganha a opção de escolher a sua vida após a morte quando se constata que seu coração é mais leve. Em prosseguimento a esse esvaziamento final, Shadow escolhe ir em direção ao nada,

---

<sup>36</sup> NELSON, Elizabeth Hoffman. "The Heyoka of the Sioux". In: *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-bibliographical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998. pp. 246–248

<sup>37</sup> SWANN, Brian. *Coming to Light: Contemporary Translations of the Native Literatures of North America*. New York: Vintage Books, 1996. p. 433

completando o ciclo do seu apagamento. É nesse lugar de nada, contudo, que aparece mais uma vez Whiskey Jack. É no diálogo dos dois que a realização final sobre o caráter do conflito aparece.

“You follow that river for a way, you’ll get to the lakes where the wild rice grows. [...] Different places grow different foods. Go far enough south there are orange trees, lemon trees, and those squashy green guys, look like pears—”

“Avocados.”

“Avocados,” agreed Whiskey Jack. “That’s them. What I’m trying to say is that America is like that. It’s not good growing country for gods. They don’t grow well here. They’re like avocados trying to grow in wild rice country.”

“They may not grow well,” said Shadow, remembering, “but they’re going to war.” That was the only time he ever saw Whiskey Jack laugh.

[...] “It’s not going to be a war.”

“Then what is it?”

[...] “It’s going to be a bloodbath,” said Whiskey Jack, flatly.

Shadow saw it then. He saw it all, stark in its simplicity.

[...] “You okay?”

“I’m fine,” said Shadow. “I just saw the hidden Indians. Not all of them. But I saw them anyhow.”

[...] “It’s a two-man con,” said Shadow. “It’s not a war at all, is it?”

Whiskey Jack patted Shadow’s arm. “You’re not so dumb,” he said. (pp. 513-514)

Os “índios escondidos”, a “*big picture*” que preocupava Shadow antes de se submeter ao suicídio, é alcançada (ao menos em parte) no momento de máximo distanciamento, onde ele chega ao ponto de anular a sua existência. Isso indica que esse local de distanciamento não é apenas uma negação, mas que ele pode ter uma correspondência com elementos do mundo real. A presença de Whiskey Jack nesse local de distanciamento atesta que, por mais que a busca de Shadow seja pelo nada, existem pontos de conexão que ele estabelece, na sua condição mais redutível de existência, com os elementos que Whiskey Jack representa, e que permitem aos dois atestar o caráter falso da disputa que é colocada como a única possível.

Mais uma vez, a transmissão de conhecimento entre o deus indígena e Shadow se dá por intermédio de uma sabedoria tradicional ligada ao acúmulo de experiência de setores nativo-americanos. No caso, é a metáfora da agricultura, que é usada para iluminar a opinião própria de Whiskey Jack de que não existe uma conexão verdadeira de nenhum dos deuses em guerra com a experiência que é, ao seu ver, a real da experiência americana. Como um símbolo de um setor da sociedade que foi sistematicamente silenciado, mas que existia no espaço geográfico dos EUA antes dos primeiros imigrantes (e seus “deuses”, ou seus valores) passarem a existir por lá, a perspectiva do deus indígena é a de conseguir detectar o que

existe de artificial em ambos os sistemas ideológicos impostos, e dessa maneira perceber ligações perigosas que se armam por sobre uma aparência de discordância e contraste. Mesmo Shadow não sendo indígena, podemos supor que a sua identificação com essa visão de mundo responde à sua condição no próprio romance de marginalidade, e que ecoa uma localização sociohistórica. Se lembramos de como o encontramos, um sujeito racializado, na prisão há três anos, com comportamentos condicionados por essa experiência por boa parte do romance, é possível estabelecer pontes de ligação com o apagamento social do grupo de Whiskey Jack, inclusive considerando os dois como alvos de um imperativo de dominação promovido pelas ideologias dominantes dos seus respectivos momentos históricos.

Aqui o romance esbarra em uma questão que o permeia, e para o qual nunca apresenta uma resposta clara. A disputa entre os dois grupos de deuses é em torno de qual projeto político-ideológico será hegemônico no território americano, mas também é, no fundo, uma disputa de concepção sobre o que são, de fato, os EUA. Os novos deuses buscam propagar uma visão de uma nação conectada e globalizada, a linha de frente do resto do mundo para a inauguração de uma nova era onde não existem mais barreiras espaciais ou temporais e onde o mercado é o espaço de realização de desejos que as pessoas ainda nem sabiam que tinham. Os velhos deuses enxergam os EUA como uma terra arrasada, de oportunidades que não se cumpriram, e se apoiam nos seus valores e heranças residuais, com todas as contradições e violência que carregam, como pedra de toque para a estruturação de um país onde possam voltar a circular. Estas concepções podem aludir também aos sistemas ideológicos da nossa realidade simbolizados pelos personagens divinos do livro. O início do século XXI via, nos EUA, uma utopia neoliberal sendo propagandeada, com o país como linha de frente de um processo onde não haveria mais fronteiras globais (especialmente para os negócios). E, de maneira mais ou menos subjacente, uma noção ganhando força de que os valores que, no passado, orientaram a moral de uma parcela grande da população não estavam mais refletidos nesse país que era promovido - noção essa organizada, de maneira cada vez mais penetrante, por uma visão conservadora.

Quando Whiskey Jack nos diz que essa terra “não é terreno fértil para deuses”, a posição colocada por essa opinião é de que essas ideologias, por mais peso que venham a ganhar em determinado momento histórico, incorrem sempre no obstáculo de não encaixarem de maneira satisfatória na experiência de uma parte grande da população americana. Shadow, Essie e os demais personagens que assumem o foco narrativo em momento algum se convencem de alguma metanarrativa que consiga promover, de forma orgânica, a ligação da sua experiência individual com a figura de uma experiência nacional. Essa indeterminação é

parte fundamental para que haja, mesmo em um momento forte de domínio de uma perspectiva ideológica hegemônica, o tipo de rachadura que permite a intenção de insurreição por parte de uma outra fração ideológica. Essa tensão se conecta com uma linha de força de dentro da literatura norte-americana, que frequentemente incorre em um giro em falso em torno da determinação de um caráter nacional, por falta de um projeto que seja forte o suficiente para ser aceito por consenso:

European literature is metaphysical or formalistic because it takes the nature of the society, of the nation, for granted and works out beyond it. American literature never seems to get beyond the definition of its starting point: any picture of America is bound to be wrapped up in a question and a presupposition about the nature of American reality.<sup>38</sup>

A pertinência desse debate está presente desde os primeiros momentos do romance, e refletidos logo na epígrafe do primeiro capítulo, que ironiza a própria noção de fronteiras, elegendo fenômenos climáticos e metafísicos como mais confiáveis para determinar o caráter nacional do que linhas em um mapa:

The boundaries of our country, sir? Why sir, on the north we are bounded by the Aurora Borealis, on the east we are bounded by the rising sun, on the south we are bounded by the procession of the Equinoxes, and on the west by the Day of Judgment.

—The American Joe Miller's Jest Book (p. 3)

e inclusive também como discurso explícito de determinados personagens, como nessa reflexão de Wednesday:

“This is the only country in the world,” said Wednesday, into the stillness, “that worries about what it is.”

“What?”

“The rest of them know what they are. No one ever needs to go searching for the heart of Norway. Or looks for the soul of Mozambique. They know what they are.” (p. 116)

Mas mesmo encontrando uma maneira de representar a inadequação dos projetos nacionais que buscavam se afirmar no seu contexto de escrita, *American Gods* acaba incorrendo nos mesmos limites que o seu personagem principal: ao mesmo tempo que os desenvolvimentos históricos permitem, em relação ao período histórico anterior, um

---

<sup>38</sup> JAMESON, Fredric. *Raymond Chandler: The Detections of Totality*. London: Verso, 2016. pp. 5-6

distanciamento maior que permite alguma avaliação crítica do dilema que nos está colocado, falta a ele a materialidade de propor uma visão alternativa sobre a realidade americana que fuja do caráter ideológico (aqui no sentido de “falsa consciência”) das opções disponíveis.

O romance arrisca no sentido da busca dessa “essência da terra” que teria sido historicamente suprimida, da qual Whiskey Jack é um porta-voz, e à qual Shadow se conecta por conta da sua própria condição de marginalizado. As representações mais diretas dessa conexão não estão nem nas interações do personagem principal com o deus indígena, mas nas cenas dos sonhos de Shadow, na qual ele encontra o búfalo que o aconselha na sua trajetória. As cenas se passam em uma caverna com pinturas rupestres e uma fogueira ao centro onde a figura do búfalo permanece, aludindo tanto a um passado neolítico, dando o sentido de um espaço primordial, mais antigo do que a própria História, e com um lugar subterrâneo, oculto, onde se movimentam formações tectônicas que, a qualquer momento, podem eclodir. Na sua primeira visita à caverna, o búfalo responde à pergunta de Shadow sobre a sua localização dizendo que ele está “onde os esquecidos aguardam” (p. 18); e na sua visita final, quando Shadow lhe pergunta se ele é um deus, a figura responde “eu sou a terra” (p. 549). Este personagem é o que mais se aproxima, na proposta do romance, de uma concepção orgânica de uma experiência comum americana, baseado na aproximação entre essa suposta essência da terra, que existia antes de qualquer ideologia externa e continuará a existir, com a vivência dos marginalizados e “esquecidos”, que estariam esperando o seu momento de voltar à luz. Ao mesmo tempo em que ela aponta para sujeitos que estariam distantes da disputa superestrutural mais evidente, é uma saída que, além de ser vaga, mesmo no contexto alegórico do romance, incorpora pressupostos essencialistas muito similares ao argumento conservador sobre um “espírito nacional”, além de não fazer um esforço mais extenso de demarcar quem seriam esses “esquecidos”.

Essa lacuna aberta pela obra vai se fazer sentir no próprio desfecho do romance, repleto de inconsistências que reiteram o nosso diagnóstico sobre os seus limites. De modo geral, elas se relacionam com uma impossibilidade prática de unir a caracterização apresentada do momento histórico da época e a necessidade narrativa que o romance tinha de resolver, de alguma maneira, a contradição aberta pelo enredo. A saída escolhida é, então, transformar Shadow em um herói tradicional. Após ser ressuscitado, ele monta em um *thunderbird* - que podemos conceber como uma reelaboração romanesca da associação anterior de Shadow aos *heyoka*, que antes era bem mais contraditória - e marcha ao local da guerra, onde chega precisamente nos momentos iniciais do conflito e, com o poder das palavras e da argumentação, expõe a todos o caráter falso do guerra, e é aceito sem maiores

protestos pelos deuses presentes, encerrando a disputa. Tudo isso enquanto Mr. World é eliminado, fora da cena, pela mulher morta de Shadow.

O arremedo da obra é tão frágil que ganha contornos mesmo de anticlímax. Por ele, passam algumas das marcas que qualificam as carências materiais de uma possível superação. Por exemplo, a própria saída de Shadow no momento do confronto não configura uma resolução nem aos moldes do romanesco. Em um romance estruturado todo em torno da construção e preparação para um conflito, constantemente referenciado pelos personagens como um momento de alta tensão e transformação do conjunto da realidade, a resolução pela mão de Shadow não vem pela sua entrada de cena no conflito, mas, justamente, pela negação do mesmo. O convencimento que o personagem busca promover perante os deuses em conflito é de que não existe disputa, nem contra quem armou a mentira, e sim que todos deveriam guardar as armas e seguir o seu caminho:

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? (p. 539)

Se o romance burguês se estrutura através do contato entre o indivíduo e o mundo, na qual existe uma tentativa de transformação deste por meio de uma ação consciente daquele, em *American Gods*, mesmo com o giro delegado a Shadow de ser o herói a encarnar essa movimentação, a conquista última de Shadow não é nenhuma transformação. Na leitura mais otimista, é o impedimento de uma catástrofe. Na mais pessimista, seus esforços trabalham para reverter o conflito ao grau zero, e para reafirmar o jogo de forças postulado antes da guerra tomar forma, ou seja, para a retomada do *status quo*. O próprio personagem encaminha esse espírito mesmo após o final da guerra. No último momento em que o vemos, Shadow abandona a América completamente, e parte para a Europa, num gesto de renúncia das tensões históricas do país que não desapareceram após a guerra, mas que ele se vê impotente de determinar. Ao encontrar uma representação de Odin nativa da região, que afirma não ser a mesma que tomou parte na guerra dos EUA, seu último gesto no romance é fazer um truque de mágica, e ir embora. Sua declaração final aos problemas da obra, mesmo que ativa, é uma declaração de abstenção.

“And that’s all there is,” he said, displaying it between finger and thumb.  
“That’s all she wrote.”  
He tossed the coin into the air with a flick of his thumb.

It 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. (p. 588)

Essa abstenção de Shadow, inclusive, pode ter consequências mais profundas do que o próprio personagem imagina para o desenvolvimento futuro das disputas ideológicas. Uma passagem que, anos após a publicação do romance, levanta hipóteses importantes é a volta de Shadow ao apartamento de Czernobog após o término do conflito. Na cena, a casa que, no início do romance, é encontrada dilapidada, suja e abandonada, refletindo o estado de precariedade do Cinturão da Ferrugem, está passando por uma limpeza de primavera. Referências a iluminação e ao brilho do sol são frequentes em toda a descrição do espaço, até no jornal *Chicago Sun-Times* que o deus eslavo está lendo. O espírito entre os familiares é de renovação, e de chegada de um novo momento após o peso da guerra<sup>39</sup>.

Muitas interpretações podem ser feitas sobre essa passagem, ressaltando, dentro da narrativa, o papel que Shadow cumpriu para destravar um cenário de desolação e melancolia ao levantar o peso de uma batalha que se armava sobre o conjunto dos personagens. Contudo, ao elaborar os paralelos ideológicos que englobam, como símbolos, cada grupo de deuses, é difícil não refletir sobre as correspondências dessa primavera que chega para esse grupo de personagens em específico. Por uma certa perspectiva, a função de Shadow foi dividir ao conjunto dos personagens a ligação íntima que existia entre os dois projetos, permitindo que existisse, da parte dos membros de cada facção, um processo de descolamento e de autonomia para afirmar seus próprios interesses. Da mesma maneira, os desenvolvimentos históricos posteriores à publicação do livro aguçaram cada vez mais as contradições entre os campos liberal e conservador da superestrutura política americana, resultando em um encorajamento e uma amplitude de espaço do campo conservador ao ponto de seus representantes se aventurarem com obstinação a pautar um projeto próprio que os traduzisse por completo, obtendo sucesso anos mais tarde. O “longo inverno” e a “primavera” pelos quais passam Czernobog e suas companheiras lembram esse desenvolvimento pela concomitância entre a mudança de orientação dos personagens e o processo subjetivo de impulso na base do seu projeto ideológico que se seguiu. A coincidência fica mais inquietante ao pensar sobre a população específica que Czernobog simboliza: trabalhadores brancos do setor fabril do Cinturão da Ferrugem, empobrecidos pelo desenvolvimento da economia

<sup>39</sup> “[Czernobog] said, ‘I owe you much. More than you know. Because of you, things are changing. This is springtime. The true spring.’  
(...) ‘It has been a long winter, boy. A very long winter. But the winter is ending, now.’ (p. 582)

globalizada, que na segunda década do século XXI se provou um foco de apoio para o pensamento e a prática política conservadora<sup>40</sup>. Esse comentário tem como interesse elucidar que a atitude evasiva de Shadow não serve apenas para retornar o grau das disputas de forças em momentos de estabilidade; na verdade, a iniciativa de jogar às claras uma contradição aberta entre dois polos sem haver uma consequência que busque construir uma superação positiva pode acabar por aprofundar essa contradição, abrindo espaço para uma suplantação da antinomia pelo retrocesso.

---

<sup>40</sup> COHN, Nate. "Why Trump Won: Working Class Whites". *The New York Times*. 9 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/11/10/upshot/why-trump-won-working-class-whites.html>

## CONCLUSÃO

No espaço restrito que nos coube dentro da proposta de uma dissertação de mestrado, buscamos neste trabalho fazer uma leitura crítica materialista do romance *American Gods*, destacando elementos específicos da vasta obra com o objetivo de observar como ela traz à superfície do texto tensões específicas do seu momento histórico, sendo a principal delas, como identificamos, a disputa e reforço mútuos entre o projeto neoliberal e conservador nos EUA do início do século XXI. A partir de uma reflexão sobre o filtro do foco narrativo que o romance nos oferece, buscamos escrutinar quais descobertas sobre essa tensão o romance nos permite descobrir, e também quais são os seus limites para se propor uma saída para a contradição colocada, que no geral permanece aberta até onde esta pesquisa conseguiu alcançar.

Mesmo com o reconhecimento dos limites da abordagem do romance, cabem algumas palavras finais sobre o que ele nos oferece, incluindo com as suas falhas. O romance nos proporciona um dimensionamento particular de uma das preocupações candentes do pensamento político desde o início do chamado “capitalismo tardio” e da dinâmica globalizada de circulação de capital, que é a construção de alternativas de sociedade em um período de penetração implacável de um determinado *modus operandi* de estruturação socioeconômica, acompanhada de uma investida ideológica que reduziu drasticamente os horizontes de expectativa do que era possível postular como fundamentos de um mundo diferente. O papel da cultura e da literatura como ferramentas de investigação da realidade sociohistórica, assim como de experimentos de construção de futuros possíveis, precisou se assentar sobre novas bases. Se já durante as crises do início do século XX o realismo formal, que foi o eixo do ascenso do romance, foi colocado em xeque, na nossa atual etapa debates sérios sobre as limitações ideológicas da narrativa estão sendo perpetuados, se propondo a rever um conjunto de dispositivos de experimentalismo formal cuja aplicabilidade parece não mais responder às necessidades representativas da nossa época.

Nesse sentido, uma série de críticos vem se propondo a examinar com mais cautela os diversos tipos de literatura de imaginação política (ficção científica, história alternativa, realismo fantástico, etc.) por enxergar neles um potencial de reinterpretação de uma realidade que parece apontar um sinal fechado, a partir da possibilidade de criação de estruturas de significado que se ergam para além de uma determinada antinomia que se afirma no mundo objetivo e cujo gargalo parece inescapável. O crítico Fredric Jameson (2013, pp. 308, 309) identifica e descreve esse potencial na análise que fez de outro romance:

*Cloud Atlas* thereby fulfills one of the great indispensable functions of ideological analysis: namely to show the contradictions in which we are ourselves imprisoned, the opposition beyond which we cannot think. These alternatives are today and for the moment the only ways in which we can imagine our future, the future of late capitalism; and it is only by shattering their twin dominion that we might conceivably be able again to think politically and productively, to envisage a condition of genuine revolutionary difference, to begin once again to think Utopia.<sup>41</sup>

Na nossa interpretação, essa é a produtividade também de um romance como *American Gods*, que busca resgatar estruturas do passado simbólico da humanidade e colocá-las em choque com propostas de como seriam suas versões contemporâneas, nos permitindo uma visualização mais clara dos pressupostos que organizam a nossa sociedade, e também das diferentes formas de como ideias e valores do passado se reestruturam para buscar validade no presente a partir da fragilidade da hegemonia das ideias e valores do nosso momento. A partir do movimento dessas mesmas estruturas fantásticas, ela nos permite chegar a uma conclusão que caminha a contrapelo do discurso ideológico predominante, mostrando que, por trás do aparente choque entre essas duas estruturas de significado, existem semelhanças profundas que permitem que, pelo menos até a altura do contexto do romance, as duas acumulassem para o mesmo projeto de perpetuação do *status quo*. A obra inclusive permite uma observação sobre as maneiras como essa associação basilar interdita a emergência de ideias e valores alternativos, que se veem tendendo a serem absorvidos por um ou outro campo dessa disputa, ou mesmo à sua aniquilação por completo.

Se, neste momento da História, as bases de uma transformação radical parecem distantes, o impulso de interpretação radical do mundo serve, ainda mais, contra uma conduta de conformidade com as estimativas do presente - e o primeiro pressuposto de uma interpretação como essa é um reconhecimento sério dos limites da nossa imaginação política, para que se possa começar a pensar em um processo de elucidação do que existe para além desse limites. Nesse sentido, as falhas de *American Gods*, que nos ajuda a diagnosticar uma determinada conjuntura mas não a agir sobre ela, também cumprem um papel produtivo para esse trabalho interpretativo, se nos propusermos a incorporar essas falhas e a buscar as raízes materiais que foram capturadas pela representação literária.

No estudo de Jameson (2005, p. 233) sobre literatura de imaginação política e Utopia, o crítico coloca como elemento fundamental desta última a tensão entre um presente

---

<sup>41</sup> JAMESON, Fredric. "The Historical Novel today, or, is it still possible?" In: *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013 pp. 308-309.

lamentável e uma possibilidade de superação, que é seguida pela inevitável frustração com a impossibilidade de que essa superação seja realizada. A isso, ele chama de “disrupção”. Dentro do contexto de crise de modelos e de fechamento de horizontes, e que, especialmente após a crise de 2008, vem produzindo discursos e práticas políticas muito dinâmicos, porém carregados de contradições e isento de uma clareza de práxis, a Utopia como disrupção nos apresenta um ponto de partida para a possibilidade da construção de um outro futuro:

Utopia thus now better expresses our relationship to a genuinely political future than any current program of action, where we are for the moment only at the stage of massive protests and demonstrations, without any conception of how a globalized transformation might then proceed.<sup>42</sup>

É a partir dessa lógica que podemos pensar o valor e a necessidade das literaturas de imaginação política para o projeto de transformação social no século XXI. Se, em outros momentos históricos, esse gênero de ficção pecava pela fraqueza política ao não providenciar uma exposição de um programa prático para a aplicação de uma nova sociedade, essa característica se torna uma força em um momento em que alternativas anteriores perderam o espaço que já tiveram a partir do teste das experiências históricas. A literatura de imaginação política - e aí incluímos e reaproveitamos os limites que diagnosticamos em *American Gods* - ganha sua riqueza justamente por colocar a olhos vistos a aparente impossibilidade de uma quebra radical com o sistema do presente - e, dialeticamente, a sua necessidade.

Por fim, a análise do romance em questão nos permitiu observar uma determinada lacuna no desafio de construção de uma alternativa para a superação do presente, que é o problema do sujeito histórico. Pudemos observar que as condições de *Shadow* lhe permitiam um horizonte de interpretação que, mesmo que não garantido, permitia o seu acesso a um ponto de vista que abria espaço para uma reinterpretação do conflito central de maneira a desvelar as suas aparências enganosas. Contudo, essas mesmas condições, paradoxalmente, embotavam-no da projeção da sua condição para um projeto coletivo, o que lhe reservava apenas o caminho da interiorização subjetiva e do desaparecimento. Uma série de tentativas são feitas pelo romance para preencher essa brecha, como a armação da sua perspectiva dentro de uma totalidade histórica composta por outros pontos de vista, e mesmo o impulso romanesco da sua ação nas páginas finais, mas essas tentativas vão de insuficientes até abertamente defeituosas. Se, nas condições experimentadas pelo romance, um sujeito com as

---

<sup>42</sup> JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York City: Verso, 2005. p, 233

determinações e características de Shadow não estava à altura do desafio, a pergunta que fica para futuras pesquisas é: quem é esse sujeito e onde ele está? Qual perspectiva inovadora o seu ponto de vista sobre o sistema de produção e reprodução pode nos oferecer? De que maneira ela pode ser representada nos itens de cultura? Algumas conclusões retiradas pela leitura de *American Gods* nos parecem produtivas para a contínua busca desse componente: a dimensão coletiva que esse sujeito deve estabelecer, servindo como uma ponte entre diferentes tipos de experiência e permitindo uma resposta totalizante à estrutura; e uma posição no sistema que permita um ângulo de visão que vá para além da reafirmação do discurso ideológico, enxergando a violência e coerção que caminha, como o outro lado da mesma moeda, junto com a propaganda das vantagens do projeto hegemônico.

No mais, reafirmamos aqui a importância de buscar o estudo e a análise rigorosa de obras culturais que se prestem a enxergar o presente imbricado de possibilidades de futuro, um futuro que é ideologicamente negado desde que ganhou peso as diferentes formas da tese do “fim da história”. Como procuramos demonstrar, o que está em jogo na nossa tarefa é a possibilidade, ou não, da existência de um futuro - ou, nas palavras sintéticas de outro crítico:

Without “the persistence of the dialectic” (Jameson’s phrase), the triumph of postmodern reification would be genuinely universal. It is with no careless hyperbole that Horkheimer [...] goes so far as to insist, “The future of humanity depends on the existence of the critical attitude”.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan, 2000. p. 194

REFERÊNCIAS<sup>44</sup>

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003

ANDERSON, Perry. “Homeland”. In: *New Left Review* 81 (May-June 2013)

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance - sobre a metodologia do estudo do romance”. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002

BALOUSEK, Marv. *House of Alex*. Oregon: Waubesa Press, 1990

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)

COHN, Nate. “Why Trump Won: Working Class Whites”. *The New York Times*. 9 de novembro de 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/11/10/upshot/why-trump-won-working-class-whites.html>

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

FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan, 2000

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

GAIMAN, Neil. *The view from the cheap seats: a collection of introductions, essays and assorted writings*. New York: William Morrow, 2016

HARVEY, David e RISAGER, Bjarke Skærlund. “Neoliberalism is a Political Project”. In: *Jacobin* (23 de julho de 2016). Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2016/07/david-harvey-neoliberalism-capitalism-labor-crisis-resistance/>

HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Loyola, 2008

HARVEY, David. *Para entender O Capital: Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013

HUXTABLE, A. L. *On Architecture: Collected Reflections on a Century of Change*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2010

---

<sup>44</sup> De acordo com a Associação Brasileiras de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023)

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York City: Verso, 2005

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

JAMESON, Fredric. *Raymond Chandler: The Detections of Totality*. London: Verso, 2016

JAMESON, Fredric. "The Historical Novel today, or, is it still possible?" In: *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013

MASON, Cody. "Too Good to be True: Private Prisons in America". *The Sentencing Project*: (January 2012)

NELSON, Elizabeth Hoffman. "The Heyoka of the Sioux". In: *Fools and Jesters in Literature, Art, and History: A Bio-bibliographical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998

ROBERTS, Dorothy. "The Social and Moral Cost of Mass Incarceration in African American Communities". *Stanford Law Review*, 2004

SMILEY, Jane. "Wisconsin: Three Visions Attained". *The New York Times*. March 19, 1993. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1993/03/07/magazine/wisconsin-three-visions-attained.html>

SWANN, Brian. *Coming to Light: Contemporary Translations of the Native Literatures of North America*. New York: Vintage Books, 1996

TREANOR, Paul. "Neoliberalism: origins, theory, definition". Disponível em: <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/neoliberalism.html>

WATT, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1979

WILLIAMS, Raymond. "Base e superestrutura na teoria cultural marxista". In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.65, março/maio 2005

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. London: The Hogarth Press, 1993