

REVIEWS/RESENHAS

Três Romances do Fim do Século

by Arthur Nestrovski

1

Kazuo Ishiguro, *The Unconsoled*. New York: Knopf, 1995. [*O Desconsolado*, trad. Ana Luiza D. Borges. RJ: Rocco, 1996.]

O teatro inteiro fica às escuras e a cortina do palco se abre.¹ Um único *spot* se acende, iluminando o pódio. A platéia irrompe em aplausos e você agradece. Neste ponto, uma voz gravada, em tons vigorosos, formula a primeira pergunta. E você tem a sensação de que nada disto está acontecendo, de que seu lugar não é ali e não tem a menor idéia do que responder. E então responde.

Momentos como esse se repetem, inúmeras vezes, ao longo do novo romance de Kazuo Ishiguro - o primeiro, desde *Os Vestígios do Dia* (1989). Desespero e decoro colorem, em doses desiguais, a passagem do grande pianista Ryder por uma pequena cidade germânica, onde deve supostamente dar um concerto. Que Ryder (o narrador incansável deste longo livro sobre o

cansaço) não tenha noção precisa do que deve tocar, nem muito menos de outros compromissos que aparentemente lhe cabem e cujas conseqüências serão decisivas para o futuro da comunidade; que encontros e reencontros e reconhecimentos vão-se sucedendo descontrolada, mas naturalmente; que a sua presença seja esperada por todos, assim como a de todos é inesperada, mas compreensível para ele: tudo isto faz parte do cenário de fantasmagoria deste romance estranho, equilibrado no limite vulnerável do sonho. Que o narrador faça o que pode para se convencer de que não está sonhando é, talvez, o que lhe deixa ainda mais vulnerável; não fora o fato de que, ao que tudo indica, essas coisas não aconteceram mesmo, ou pelo menos não como narradas - mas também não foram só um sonho.

“Não cheguei a dormir por muito tempo e o telefone já tocava no meu ouvido.” Ninguém consegue dormir por muito tempo neste romance noturno, que mantém sempre tudo em suspenso, como uma seqüência sem fim de cadências musicais não resolvidas. A menção à música, aliás, não é casual: boa parte do que o livro tem de humor vem das referências à “necessidade imperativa” de Ryder de defender a causa da música contemporânea, com direito a descrições de ensaios e discussões da obra de meia dúzia de

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 39	p.203-215	jul./dez. 2000
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

compositores fictícios. Nisto, como em tudo o mais, Ishiguro é um mestre do irrealismo, um artista preciso de ritmos e tons, o solista excepcional de sua própria composição.

Ninguém, na verdade, jamais consegue estudar ou escutar coisa alguma, ao longo dessas 489 páginas de movimentos interrompidos, planos abortados, afastamentos, sumiços e alguns raros momentos de entendimento. Mas aqui, de maneira tão mais irônica porque quase literal, a música é uma imagem do que está no centro inalcançável de tantas palavras e tantos esforços. A música é ainda a imagem de controle total de Ryder sobre o seu mundo, em contraponto inconciliável com o descontrole vivido. E ilustrativamente, na história do aluno de piano Stephan, um dos tantos duplos de Ryder - que às vezes parece ser todos, as vezes nenhum - a música serve também para dramatizar um dos temas principais de Ishiguro: o cruzamento de frustrações entre pais e filhos, trabalhado com uma delicadeza quase cruel, a atenção e o espanto de quem prefere não compreender por que tudo tem de ser como é.

A pressão do afeto é de uma força tremenda, mas subterrânea, nesta narrativa que faz o que pode, como Ryder, para se desviar de onde quer chegar. Alguma coisa do tom impessoal, mas característico do autor, pode ser explicada, quem sabe, por isso. Entre a censura ao que ele mesmo tem de inaceitável e a fuga constante deste

reconhecimento, o narrador suspende suas palavras, numa aparente calma que faz lembrar a voz da mãe japonesa Etsuko, no menos conhecido e talvez, até hoje, o melhor dos romances de Ishiguro, *Uma Pálida Visão dos Montes* (1982). Mas a atração do reprimido confere um peso inalienável a todas as coisas e a dificuldade de Ryder é escapar das distrações e falsas responsabilidades que vão transformando sua vida num redemoinho de irrelevâncias urgentes, enquanto tudo o que conta está ao alcance de um gesto simples impossível, ou uma palavra impronunciada.

As relações comovedoramente difíceis dele com Sophie (sua mulher ou ex-mulher), e com o menino Boris (seu filho, ou só dela, talvez, cujo afeto Ryder parece fadado a trair); as relações não menos difíceis entre Sophie e seu pai, o porteiro Gustav (paródia melhorada do Stevens de *Os Vestígios do Dia*); ou entre o maestro alcoólatra Brodsky, espécie de eminência parda do romance, e sua antiga mulher de vinte anos atrás: esses ductos vão-se desdobrando em outros, como o do gerente do hotel com a mulher cuja vida ele estragou e cujas ambições frustrada engrossam agora a conta devedora do filho pianista; ou as do próprio Ryder com seus pais, aguardados ansiosamente por ele para este concerto e que nunca chegam, mas passaram pela cidade no passado, o que para Ryder já é alguma coisa. Cada um desses pares vai sendo revelado, aos poucos, nas conversas de Ryder com a multidão de desconhecidos familiares, de fantasmas ou vozes que vão cruzando seu caminho

e obedecendo à compulsão de lhe contar sua vida.

Sobre esses diálogos todos, sobre as exigências que Ryder deve aparentemente atender, sobre os compromissos que ele não se lembra de ter assumido, mas acata agora sem discussão, sobre tudo isto paira um véu de entendimento, que é sempre o dos outros, não dele, como se tudo afinal estivesse muito bem planejado, de acordo com alguma regra inapreensível. De modo complementar, é freqüente a constatação, em retrospecto, de que tudo o que foi narrado não aconteceu assim, muito antes pelo contrário - e cada um de nós está sempre pronto a aceitar, como Ryder, a outra versão. Isto confere ao romance uma tonalidade particular, como se nada do que se está lendo fosse de fato o narrado; embora não haja outra forma de narrar. O que se lê é um outro romance, por trás deste, que as palavras não são capazes de literalizar. As palavras, desconsoladas, não se livram nunca de um certo desapego - aquela "bela indiferença" de que falava o dr. Charcot, diagnosticando a histeria, traduzida aqui em figura de conhecimento, para a literatura do fim do discurso dos afetos.

O efeito é ainda mais insólito porque, se de um lado a prosa de Ishiguro resiste sistematicamente ao espetáculo, de outro ela é o veículo de uma boa dose de horrores, desde mutilações e morte até as humilhações de amantes, amigos e filhos, e as angústias da vida em família - como nessa pequena vinheta, uma memória dentro de outra memória

do narrador: "Percebi que, para essa senhora idosa, meus pais e eu representávamos o ideal da felicidade familiar. Essa compreensão foi seguida por uma enorme tensão... Não que eu receasse que meus pais não conseguissem manter aquela imagem... Mas eu tinha me convencido de que, a qualquer instante, algum sinal faria com que a velha senhora se desse conta do enorme erro que cometera"; ou na visão mal-lembrada do pai saindo de casa, "depois que os tumultos haviam explodido em casa". A prosa tranqüila do narrador encobre tudo como um outro manto, sobreposto aos da memória e do deslocamento. É ela, também, que permite ao autor a façanha de um livro tão discreto, mas tão corajosamente exposto ao sentimento.

"Volto assim que puder" é o refrão que ressoa do início ao fim, à medida que Ryder vai sendo levado de um compromisso a outro, sem levar nenhum a cabo. Parece disposto "a reconhecer uma enorme culpa, ao mesmo tempo que se pergunta o que mais poderia ter feito", como escreveu Michael Wood, numa resenha elogiosa (*The New York Review of Books*, 21/12/95). Seu tortuoso Adágio - e o tempo dessa prosa está decididamente nas primeiras dezenas do metrônomo - soa como uma longa viagem noite adentro, em direção não tanto ao passado, mas a um presente perpetuamente adiado, ou fora de alcance. Tempo e espaço se expandem ou contraem de acordo com uma outra física, ou uma outra música. Os mecanismos da contingência vão

carregando o narrador sempre para outro lugar e ainda outro, abandonando quem não devia, em favor de alguma coisa que não quer. É um teatro íntimo, nebuloso, onde culpa e linguagem vão se entretamando virtualmente a despeito de nós, e quanto mais se fala, mais há culpa, e quanto mais culpa, mais se fala.

As montanhas e vales do sonho são tão perigosos para a ficção quanto são perigosos os abismos da psicanálise para a crítica literária. As presenças fantasmagóricas de Kafka e do Joyce noturno de *Finnegans Wake* - um e outro modulados, como se diz em música, para uma outra tonalidade - também não tornam mais fácil o trabalho da interpretação, que precisaria dar conta dessa retórica não-pessoal, não-poética, não-lírica, não-elegíaca, não-hermenêutica e não-celebratória da ficção contemporânea. Precisaria dar conta, ainda, das quotas de afeto no discurso das mulheres - Sophie, a mulher do gerente, a ex-mulher de Brodsky, uma antiga conhecida de Ryder - que vão, uma a uma, livrando-se desses homens, para colonizar, sabe-se lá como, os domínios novos da compreensão.

Tem razão Ricardo Goldenberg de apontar (num ensaio inédito) um possível erro de tradução no título, que no inglês tende ao plural: "Os Desconsolados". São muitos, mesmo, para não dizer somos muitos os desconsolados duplos do pianista Ryder, "esperando o momento certo (que) mudará tudo", como diz a mulher

do gerente, "um momento *mínimo*, contanto que seja o correto". O cenário de reparação afetiva no romance jamais permite grandes esperanças, e o final, em particular, sugere a repetição de outros tantos concertos, igualmente despropositados e inevitáveis para o grande artista, cujo retrato quando jovem é o de um filho insuficiente e o retrato quando velho é o de um alcoólatra que jogou fora a música e o coração. O retrato agora é o de um homem no meio do caminho, que talvez seja o retrato, também, em palavras simples, de uma literatura complexa, no meio do caminho:

"Esse homem, de vez em quando, relembra a vida que levou e se pergunta se não deixou, quem sabe, escapar algumas coisas. Ele se pergunta como teria sido se - se tivesse sido menos *tímido*. Um pouco menos tímido e um pouco mais apaixonado." Um pouco menos tímido e um pouco mais apaixonado: não é pedir demais, mas está no limite do impossível para Ryder, Brodsky e os outros, e está no limite do inenarrável, para essa literatura no fim do discurso dos afetos.

2

John Updike, *In The Beauty of the Lilies*. New York: Knopf, 1996. [*Na Beleza dos Lírios*. trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.]

Estatisticamente esperado, estrategicamente imprevisível, a cada dois ou três meses, com sorte menos, o nome

dele está lá: não só nas vitrines das livrarias, anuncios em jornal e catálogos das editoras de seus mais de quarenta livros, mas, mais próximo de nós, modestamente na fila, entre outros tantos nomes conhecidos e desconhecidos no sumário da *New York Review of Books* e da revista *New Yorker*.²

Seu apetite pelo mundo é largo o bastante para acomodar livros, quadros e filmes, além das paixões e desilusões do romance familiar, que ele talvez descreva melhor do que ninguém. Colecionados com um certo fervor, mas certa dose de acaso também, posso listar, parcialmente, para os últimos três anos, 22 resenhas de sua autoria, sobre assuntos variados - Scott Fitzgerald, Nabokov, Gene Kelly, um livro sobre moda, outro de sociobiologia, contos de Calvino, um *best-seller* de Thomas Mallon, romances de Vargas Llosa e Patrick Chamoiseau, uma biografia da rainha da Inglaterra, uma história cultural do Titanic, uma biografia do humorista Robert Benchley -, aos quais se somam quatro contos e dois poemas, um comentário ao catálogo de capistas da editora Knopf (sua casa há 35 anos) e mais cinco crônicas, sem falar na coletânea *Uma Outra Vida*, no romance *Brazil*, num livro de contos e ensaios sobre golfe (*Golf Dreams*) e na reedição, com o efeito simbólico de uma canonização em vida, dos quatro romances do "Coelho" num volume só da Everyman's Library (*Rabbit Angstom*).

O grande pintor da vida moderna também é um cronista de telas e retratos, como atestam nove ensaios, sobre Degas, românticos dinamarqueses, Max Beckmann, o fotógrafo Nadar (*Imagens*, v. 6), e americanos como Hopper, Copley, Eakins e o mestre oitocentista de lagos e tormentas, Martin Johnson Heade. A tudo isto vem se acrescentar, agora, em português, um romance enciclopédico, quase um tratado, em quatro partes, sobre a cultura americana neste século, com o título sonoro de um hino protestante: *Na Beleza dos Lírios*, Cristo nasceu além-mar' - este verso estranho e enaltecido, extraído de entre tantos outros versos estranhos do 'Hino da Batalha da República', me parecia, naquele início de carreira, resumir o que eu tinha para dizer sobre a América do Norte, oferecendo-se como o título de algum *magnum opus* continental, do qual todos os meus livros seriam simples fascículos, meras tentativas de cantar em hino este grande retângulo aproximado de país, separado de Cristo pela vastidão do mar" (trad. modificada). Assim escreve Updike, na sua autobiografia *Consciência à Flor da Pele*, profetizando o romance de 1996. Há um trocadilho involuntário na letra do hino em inglês (conhecido universalmente pelo refrão *Glory, glory, hallelujah*): *Christ was born across the sea* também pode soar como *borne*, isto é, um Cristo não só nascido, mas trazido de além-mar. Dessa ambigüidade, uma distância que se preserva no mesmo movimento de aproximação, o romance de Updike extrai conseqüências, ou

causas, de oitenta anos de história americana, narrada como saga familiar, uma espécie de *Cem Anos de Solidão* traduzido no irrealismo concreto desse país “maluco, esbanjador, que vive se autodestruindo”, como diz o tio Danny, agente do CIA no Vietnã. Não é a primeira aventura de Updike pela ficção da teologia protestante; *Roger’s Version* (1986) e *S.* (1989) já se lançavam ambiciosamente pela paisagem espiritual e carnal da religião americana. Mas nada naqueles livros dava a imaginar uma figura como o reverendo Jesse Smith, o novo Cristo autoproclamado, líder do Templo da Fé Verdadeira, fadado ao desfecho apocalíptico e decididamente auto- destrutivo que encerra o livro e um ciclo de quatro gerações. “Família é um negócio misterioso”, pensa consigo o velho avô Teddy, filho de um pastor que perdeu a fé e pai da grande estrela de cinema Alma DeMott, a mãe, por sua vez, da ovelha desgarrada Clark/ Esau, que acaba seguindo o reverendo Jesse em sua empreitada salvacionista no interior do estado do Colorado. Negócios e mistérios dão recheio concreto e alegórico a esse livro gigante, nem sempre de digestão prazerosa, mas repleto de passagens extraordinárias; único rival, talvez, das fantasias de Philip Roth como testemunho milenarista da América.

Na Beleza dos Lírios é uma sinfonia da dissolução religiosa e cultural americana, começando em 1910, com um “Andante” tortuoso, a história da perda da crença do reverendo presbiteriano Clarence Wilmot. O reverendo vira vendedor fracassado de enciclopédias, gastando as tardes em

salas de cinema até morrer, um ano depois, de tuberculose e desilusão. Religião e cinema - ou melhor, a substituição gradual da religião pela adoração de imagens, na tela e na TV - já se anunciam no primeiro gesto contrapontístico do livro, uma sobreposição das filmagens de *As Armas*, de Griffiths (a estrela Mary Pickford caindo desmaiada do cavalo), com o momento preciso em que o reverendo Wilmot sente “as últimas partículas de fé” lhe abandonarem.

A transição para o cinema, que rende muitas páginas antológicas sobre essa arte americana, vai-se completar com a carreira hollywoodiana de “Alma DeMott”, neta de Wilmot e cujo nome soa mais obviamente simbólico em português do que inglês - e tanto mais carregado de responsabilidade, nesse romance onde o cinema constantemente abre caminho para a narrativa da história. Contemporânea de Doris Day, com alguma coisa do charme antigo de Rita Hayworth, Alma deve mais, com certeza, à “poliândrica” (sete casamentos), *all-american girl* Lana Turner - objeto de um comovente ensaio de Updike (*New Yorker*, 12/2/96).

O “Scherzo” vibrante de Alma - *alter ego* irônico do autor, com sua gagueira ocasional - é precedido de um grande “Adágio” liricamente moroso, mais do que amoroso. Narra-se ali a ascensão relativa de Teddy, o filho menor de Wilmot, contentadamente autolimitado na vida como carteiro em Basingstoke, Delaware. O namoro de Teddy com a

menina manca Emily é uma improvável, mas memorável exibição literária, a sucessão exata de hesitações, dúvidas, ameaças, acordos, impulsos e decisões de um caso incipiente de amor. É a versão de Updike, em clave provinciana, do grande amor de Swann, em Proust - homenageado, com Joyce e Nabokov, ao longo do livro. Seus companheiros insólitos nesse panteão são os teólogos Karl Barth e Kierkegaard, cujas luzes deixam-se tingir, ainda, nostalgicamente, não só pela alma interiorana, mas por mitologias sentimentais do cinema americano.

Se o cinema é uma substituição prosaica do divino, o que dizer da televisão, que acaba tomando o seu lugar, a substituição da substituição? Pois a apostasia de Clarence Wilmot só chega a seu termo no último movimento, um "Finale" aterrador, o desastre pressentido, mas infinitamente prolongado do Apocalipse de Jesse. É uma cadência sinistra, mas sedutora, suspensa no ar parado, como um pedal de dominante numa sinfonia de Sibelius, e conduzida com enorme dose de controle, do lado de lá da ironia, com um quase sincero medo de si, nesses falsos portais do fim do mundo.

É bem verdade, por outro lado, que a multiplicação finita, mas prolongada de cenas e diálogos nessas mais de quinhentas páginas, pode causar algum enfado, para não dizer exasperação; mas seria mesquinho não reconhecer os malabarismos de ritmo e forma de um autor tão sábio e tão à vontade com seu

material. E Updike, afinal, está escrevendo um romance esperançosamente popular, seu grande filme hollywoodiano - infilmável, como todo livro que depende mais de palavras do que de ação, ou de idéias.

Que ninguém controle a língua inglesa-americana contemporânea como ele já se tornou um lugar-comum, até para os que não o apreciam (como Harold Bloom, ou Harold Brodkey). "Já se disse com tanta frequência que Updike escreve bem que a gente nem vê mais o *quanto* ele escreve bem", comentou Michael Wood, numa resenha em *The New York Review of Books* (29/2/96). E George Steiner, na *New Yorker*, chama a atenção para sua insuperável habilidade descritiva: "Coisas, objetos, processos industriais, ambientes domésticos, o jogo da luz num tecido são detalhados, discriminados e expostos à nossa inspeção sensorial, com um controle delicadíssimo, que romancista nenhum da nossa época é capaz de igualar" (11/3/96).

A verdadeira "alma" do livro são os adjetivos e substantivos e verbos e advérbios que se renovam fantasticamente, como se a língua fosse oferecendo novos recursos, graciosamente, a esse seu filho abençoado. A descrição de uma máquina de colocar tampinhas em garrafa vira um poema em prosa não menos marcante do que a descrição da consciência em fuga de Clarence, ou as inumeráveis felicidades de alguma frase inesperada, saltando aos olhos nesse grande mar de palavras: a joyceana "*it was a June day of oceanic*

splendor, with a few silent seagulls etched in feathered wingspread on a sky purer than glass", ou a jamesiana "a need to fall into the gauzy substance Of oblivion) the bottomless world beneath the waking world - a need his mother would explain with the breezy phrase 'a change of air'", ou a nabokoviana "Clarence's mind was like a many-legged, wingless insect that had long and tediously been struggling to climb up the walls of a slickwalled porcelain basin; and now a sudden impatient wash of water swept it down the drain. There is no God"; palavras e frases que é preciso citar em inglês, porque enfraquecidas demais numa tradução cujo objetivo mais alto parece ser a fluência e correção gramatical do português - o que não é pouco! - mas ainda assim é insuficiente.

Tragédia, comédia, melodrama, farsa; naturalismo e surrealismo, romance, memória e crônica: todos os gêneros se confundem nesse livro irregular e admirável. Toda a tristeza da América, "o país mais triste do mundo", como diz Steiner, ganha aqui seu retrato americano. As complexidades do secularismo teológico, com suas glórias e contradições, vêm à tona nas dezenas de estrelas, coadjuvantes e figurantes desse novo "Nascimento de uma Nação", um antiépico em grande escala, a narrativa laboriosa de um país "constantemente se reinventando, na mais alegre ignorância de todos os livros..." Triste ignorância, reinventada, com enorme ironia e quase compaixão,

nos tons mais raros da prosa de John Updike.

3

Philip Roth, *Sabbath's Theater*. New York: Houghton Mifflin, 1995. [*O Teatro de Sabbath*, trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.]

Entre as várias cenas de cemitério espalhadas pela obra de Philip Roth, uma chama a atenção em especial, para um leitor de seu novo romance, *Sabbath's Theater*.³ Vinte e nove anos antes de nos apresentar o sexagenário artista de fantoches aposentado Mickey Sabbath se masturbando, inesquecivelmente, sobre a tumba de sua amante, Roth ainda podia abrir um romance com outro senhor, bem comportado, em visita ao túmulo da filha e da neta: "Nem rico, nem famoso, nem poderoso, nem mesmo feliz, mas civilizado - era esse o seu sonho de vida" (*When She Was Good*). Sabbath compartilha as três primeiras indiferenças; mas não seria jamais capaz de trocar sua idéia de felicidade por um sonho de vida digna, e demonstra exemplarmente, ao longo do livro, o valor da resistência à civilidade como forma de ascensão moral. É uma educação pela afronta, autoimposta por este "professor de estranhamento" - a maior criação, talvez, do autor de Portnoy e Zuckerman.

A afronta, no caso, é primariamente sexual. Sabbath é um homem reduzido, “como se fala da redução de um molho, que vai cozinhando no fogo para concentrar sua essência e ser mais desafiadoramente ele mesmo”. Ele é o Monge da Foda, o Evangelista da Fornicação, nosso Virgílio pelos caminhos do inferno, e infinitamente vigoroso em seus exercícios de exuberância. “A maioria dos homens têm de encaixar as trepadas em intervalos do que eles definem como ocupações mais importantes: ganhar dinheiro, poder, política, moda, sabe-se lá o que mais - futebol. Mas Sabbath simplificara a vida e ajustara tudo ao redor de trepar.”

A sessenta anos do *Trópico de Câncer*, e quase trinta do *Complexo de Portnoy*, não é nada fácil quebrar recordes de obscenidade, mas comparada ao *Teatro de Sabbath* a literatura erótica da atualidade ainda parece tímida. Se Philip Roth tem traços que o ligam familiarmente a Henry Miller, tem muito mais para situá-lo na linhagem dos profetas judeus Franz Kafka e Sigmund Freud, temperados pela leitura de Céline e Joyce (este último homenageado diversas vezes no livro). Neste contexto tão elevado, de uma literatura em estado de incandescência, ou indignação quase constante, até Updike, que rivaliza com Roth como mestre supremo da língua americana e cronista das ambições sexuais, começa a soar um pouco como o bom burguês.

Acusado de assédio sexual e expulso da pequena faculdade onde dava aulas, artrítico, gordo, trapaceiro, sujo e mal-vestido, Sabbath continua implacável com o escamoteamento das anarquias. A energia vocabular desse homem não tem limites e é impossível resistir às suas façanhas de argumentação. Em seus monólogos e diatribes, o que se assiste é uma verdadeira devastação de adjetivos, cuja força parece se multiplicar na incongruência. Seu único rival é o próprio Philip Roth, o professor do desejo, que se desdobra no duplo, mas permanece um passo além de sua criatura.

Mesmo o leitor viajado deve sentir que coisas assim jamais foram escritas antes; e uma das perguntas que o livro sugere é precisamente até que ponto se pode escrever o sexo. Quem senão Roth seria capaz de redigir, com minúcias de ritmo e vocabulário, a fatídica conversa telefônica entre Sabbath e uma de suas alunas, verdadeira iniciação nos mistérios eróticos da voz?⁴ Quem mais poderia escrever a espetacular masturbação de sua mulher (melhor do que “Bernstein regendo a Oitava de Mahler”), que Sabbath reencontra proustianamente nos braços de uma de suas ex-namoradas? E o que dizer dos inúmeros encontros entre Sabbath e sua amante de mais de uma década, a quinquagenária sedutora Drenka, uma imigrante croata, capaz de se satisfazer com quatro homens no mesmo dia, excluindo Sabbath, e que mantém com ele uma relação, se se pode dizer, de total entrega e pureza? Para não falar

dos encontros a três, das fantasias com a sobrinha de Drenka, de espetaculares trocas de líquidos de todos os tipos, privadamente ou ao ar livre, da tentativa de sedução da mulher de seu melhor amigo, das liberdades que toma com a *lingerie* da filha do mesmo amigo, das memórias de seu cotidiano sado-amoroso com a primeira e a segunda mulher, e dos saudosos romances com as prostitutas dos portos de Santos e Buenos Aires, em dias de juventude.

Na sequência de *Operação Shylock* (1993), outra grande comédia séria, *O Teatro de Sabbath* é um livro ainda mais ferozmente engraçado, de um humor no limite do terrível, onde o significado desaba em desespero. Sabbath faz referências ao Falstaff de Shakespeare e parece, como ele, apresentar-se para recolher os insultos do mundo e responder dobrado em malícia. Mas também sustenta uma carga enorme de dor e revolta, muito diversa da sabedoria daquele outro sedutor da juventude. “Com seus interesses e sua fluência rabelaisianos, suas fontes profundas de obscenidade, seu senso do sofrimento e da morte como aberrações inaceitáveis, embora inevitáveis, roubando a chance de uma possível e enorme felicidade, Roth está bem equipado para seu grande tema”, escreveu Frank Kermode, num ensaio elogioso sobre o livro.⁵ Integridade, identidade, sexo, morte, teatro: são todos elementos do grande tema, que tem precedentes na *Bíblia* hebraica e no *Paraíso Perdido*.

É um desafio considerável para o crítico recuperar a vitalidade de Sabbath, um misto de desbragamento carnal, selvageria moral e melancólica consciência das perdas. Tudo, ou quase tudo parece perdido para ele: não só Drenka, único par à sua altura, já morta no início do livro; mas também Nikki, sua primeira mulher, desaparecida, que Sabbath, às vezes, pensa ter assassinado, embora também procure desesperadamente por ela; sua mãe, que retorna dos mortos para conversar com ele; o idolatrado irmão mais velho, morto em combate na Segunda Guerra, e até hoje objeto de culto; ele mesmo, Sabbath, perdido nas vagarias da idade, resistindo à doença, ao isolamento, à pobreza e à ameaça pressentida de impotência; e, afinal, o próprio prazer - se é que esta é a palavra justa para algo tão enorme, verdadeira disciplina mântica - do sexo: “a noite vai caindo e o sexo, nosso maior luxo, se afasta numa velocidade impressionante, *tudo* se afasta numa velocidade impressionante, e a gente se questiona sobre a loucura de ter desprezado uma única triste trepada”.

“Tudo fica para trás”, pensa ele consigo, a caminho de um dos enterros que, em conjunto, fazem do livro um digno sucessor do capítulo e de Ulysses, “tudo se vai, começando com você mesmo e nalgum ponto indefinível você começa a se dar conta de que o seu antagonista mais duro é você mesmo.” Em frases como essa, que vão se acumulando da metade para o fim, o romance ganha outros timbres, muito diferentes da

malícia brilhante e do ultraje, que marcam a princípio a figura de Sabbath. O livro todo está no limite diabólico da graça; mas do lado de lá, muito além do registro habitual das nossas comédias e tragédias da consciência dividida.

É o adultério a condição amorosa por excelência, para esse homem “preso num processo nada piedoso de autodivisão”, e cujas ambivalências se multiplicam nos espelhos da autoria literária e da condição de judeu. A trilogia de Zuckerman e *Operação Shylock* são estudos definitivos dessas outras duas aberrações, mas o *Teatro de Sabbath* tem também sua esplêndida dose de desfaçatez autoirônica, suficiente, por certo, para recolher as censuras da crítica normativa judaica.

O acesso sexual representa para Sabbath a única via de integração humana; mas naturalmente não garante a sua sustentação. Nenhuma outra tentativa, porém, nenhum esforço de reintegração pessoal, chega a ter qualquer sucesso, como ele bem sabe. “Quanto ao ‘padrão’ que rege as nossas vidas... chama-se habitualmente caos”, comenta ele, e insiste: “na minha experiência, a vida se dirige para a incoerência”. Noutro momento, em discurso indireto livre, o narrador ou seu duplo tem a visão de si mesmo como “um caixão que guiamos interminavelmente pela escuridão sem quadrante, contando e recontando os eventos incontroláveis que nos induziram à transformação numa pessoa imprevista”.

Nenhuma teoria do caos pode dar conta dessa desordem humana; nenhuma empatia ou amizade pode ajudar a interromper a queda livre de Sabbath. Mas sua agressividade heróica encontra um contrapeso no “realismo” de um velho amigo bem sucedido, que de sua parte tem a coragem de suportar as frustrações de uma boa vida sem exuberância. Sabbath está pronto para seduzir a mulher do amigo que o acolhe; mas é ela quem resume, depois de algum vacilo, o caráter dolorosamente caricato desse Lear sem coroa e sem filhas: “emoções primárias, linguagem indecente e sentenças complexas muito bem ordenadas”.

A referência a Lear não é casual. Shakespeare vigia, nas entrelinhas, boa parte do que há de mais forte no livro, incluindo uma grande cena no metrô” com Sabbath recitando, literalmente, um trecho da peça. Nalgum sentido inapreensível, em certos momentos, certas nuances, Philip Roth parece ter tido acesso às fontes secretas da sabedoria shakespeariana. Como Shakespeare, também ele faz ressoar a fúria de Isaías, “a maior de todas as vozes da *Bíblia*... o desejo insano de destruir todas as coisas! O desejo insano, de salvar tudo! A maior de todas as vozes da *Bíblia*... a voz de alguém que perdeu a razão!” A maior de todas as vozes na literatura judaica moderna também é a voz de um louco, erotomaniaco e suicida, urrando no deserto, mas capaz de fazer qualquer um ser maior do que é.

Em seu ensaio sobre “A Psicologia do Witz e do Cômico” (1911), o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi define o auge do humor como “humor negro, ou macabro: quem for capaz disso, nem mesmo a proximidade da morte pode abater ao ponto de não rir ou sorrir de sua situação”.⁶ Não sei se é possível chamar de macabro o humor de Sabbath, em pleno cemitério judeu de Nova Jersey, recitando as intermináveis inscrições das lápides, enquanto procura o túmulo do irmão e dos pais, e aproveita para escolher um para si. A lista absurda cai nos ouvidos como a terra da pá do covão, mas neste ponto o desespero e a idade de Sabbath já o transportaram para além do macabro e do humor. Ele está nas fronteiras do impensável e leva Roth ao limite da literatura.

Essa proximidade, ou interferência entre narrador e personagem é característica de praticamente toda a obra de Roth e confere a Sabbath, no caso, um *status* especial. Pode-se dizer dele, guardadas todas as suas idiosincrasias, o mesmo que o próprio Roth escreveu sobre as figuras da última fase de Kafka: “são retratos do artista, em toda sua engenhosidade, angústia, isolamento, insatisfação, implacabilidade, obsessão, resguardo, paranóia e autocentramento, retratos de um pensador mágico no último limite...” (*Reading Myself and Others*). Ou ainda o que ele descreve, em *Deception*, como a natureza do escritor: “exploração, fixação, isolamento, veneno, fetichismo,

austeridade, leveza, perplexidade, infantilismo... Impureza.”

Num dos poucos diálogos que não é nem diretamente erótico, nem conduzido em termos de guerra mental, Sabbath concede um ponto ao espírito do *Eclesiastes*, de que “a vida é uma futilidade, uma experiência profundamente aterradora, e a única coisa realmente séria é a *leitura*”. As ironias são sempre difíceis de desemaranhar num texto tão expansivamente a favor da experiência. Entre tantas perdas que vão compondo o luto de Sabbath, nenhuma é mais insistente do que a perda do instante, de cada momento caoticamente arremessado ao passado. Um livro também se abre e se fecha, mas resta o objeto precioso de luto, uma visão da possível e enorme felicidade, que ressoa do mundo dos mortos na mente dos vivos.

A grandiloquência pode não ser a retórica mais adequada da crítica, mas há certas ocasiões em que a prudência é muito menor que o entusiasmo; e, neste caso, tenho o precedente de Sir Frank Kermode, o que me deixa um pouco mais à vontade. Na hora apropriada, nenhum de nós vai estar mais aqui para saber se eu estava errado, mas eu me admiraria muito se *O Teatro de Sabbath* não fosse reconhecido, desde agora e para sempre, como um grande romance, um dos grandes romances do nosso fim de século.

Arthur Nestrovski é professor de literatura na pós-graduação da PUC/SP, autor de *Ironias da Modernidade* (Ática) e organizador de *riverrun - Ensaios sobre James Joyce* (Imago), entre outros.

Notas

- 1 Uma versão reduzida desse texto foi publicada na *Folha de S. Paulo*, "Mais!", 27/10/96
- 2 Numa versão um pouco menor, esse texto foi publicado na *Folha de S. Paulo*, "Mais!", 18/5/97
- 3 Outra versão, muito reduzida, desse texto foi publicada no *Jornal de Resenhas*, 11/10/96
- 4 Nicholson Baker seria candidato; mas *Vox* é uma espécie de pequena música noturna, *eine kleine Nachtmusik*, que se mantém sabiamente distante das grandes apostas de Roth.
- 5 "Howl." *New York Review of Books*, vol. XLII, n. 18, November 16, 1995; pp. 20-23.
- 6 S. Ferenczi, *Obras Completas*, vol. 1. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1991; p.133.