

TRÊS ROMANCES

U.S. A. TODAY:

ARTHUR NESTROVSKI

1. John Updike: *Na Beleza dos Lírios*

Estatisticamente esperado, estrategicamente imprevisível, a cada dois ou três meses, com sorte menos, o nome dele está lá: não só nas vitrines das livrarias, anúncios 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*.

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. Face a tanta riqueza, fervor ou acaso servem, igualmente, como racional do colecionador, que pode listar, para os últimos cinco anos, mais de trinta 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 e uma biografia

do humorista Robert Benchley – aos quais se somam seis contos e outros tantos poemas, um comentário ao catálogo de capas da editora Knopf (sua casa há mais de 35 anos) e mais uma dezena de crônicas, sem falar na coletânea *The Afterlife* (publicada em português como *Uma Outra Vida*), nos romances *Brazil* e *Toward the End of Time*, num livro de ensaios e contos sobre golfe (*Golf Dreams*) e na reedição, com efeito simbólico de uma canonização em vida, dos quatro romances do “Coelho” num volume só da Everyman’s Library (*Rabbit Angstrom*), ao que se soma mais um conjunto de contos, *Bech at Bay*, recém-editado para coincidir com a entrega de um prêmio especial pela obra, concedido pela National Book Foundation, em novembro de 1998.

O grande pintor da vida moderna é também um cronista de telas e retratos, como atestam uma dúzia de ensaios, sobre Degas, românticos dinamarqueses, Egon Schiele, o fotógrafo Nadar (traduzido na revista *Imagens*, vol. 7, maio-agosto/96) e americanos como Hopper, Copley, Eakins, Pollock e o mestre oitocentista de lagos e tormentas, Martin Johnson Heade. A tudo isso deve-se acrescentar ainda um romance enciclopédico, quase um tratado, em quatro partes, sobre a cultura americana neste século, com o título sonoro de um hino protestante: *In The Beauty of the Lilies* (*Na Beleza dos Lírios*).

“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.” Assim escreve Updike, na sua autobiografia *Self-Consciousness*, de 1989 (ed. bras., *Consciência à Flor da Pele*), profetizando o romance de 1996.

Há um trocadilho involuntário na letra do hino em inglês (conhecido universal-

mente 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 só 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 da 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 autodestrutivo 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/ Esaú, que acaba seguindo o reverendo Jesse em sua empreitada salvacionista no interior 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

ARTHUR NESTROVSKI é professor de Literatura na pós-graduação da PUC-SP, e autor de, entre outros, *Ironias da Modernidade – Ensaios sobre Literatura e Música* (Ática).

Na Beleza dos Lírios, de John Updike, trad. Paulo Henriques Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1997. (*In The Beauty of the Lilies*, New York, Knopf, 1996.)

I Married a Communist, de Philip Roth, Boston, Houghton Mifflin, 1998.

Submundo, de Don DeLillo, trad. Paulo Henriques Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1999. (*Underworld*, New York, Scribner, 1997.)

Este ensaio reúne, amplia e corrige o texto de três resenhas, publicadas originalmente no caderno *Mais! da Folha de S. Paulo*, a quem agradecemos pela gentil permissão para republicá-las desta forma.

contrapontístico do livro, uma sobreposição das filmagens de *As Armas*, de Griffith (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 como a carreira hollywoodiana de “Alma DeMott”, neta de Wilmot e cujo nome soa mais obviamente simbólico em português do que em inglês – e tanto mais carregado de responsabilidade, nesse romance em que 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 (*The New Yorker*, 12/2/96).

O “Scherzo” vibrante de Alma, *alter ego* irônico do autor, com sua gagueira ocasional, é precedido de um grande “adagio” 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, como Joyce e Nabokov, ao longo do livro. Seus companheiros insólitos neste 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 prorrogado, 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 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 o crítico Harold Bloom, ou o romancista Harold Brodkey). “Já se disse com tanta freqüência que Updike escreve bem que nem se 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*, chamava 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 algum 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 garrafas 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.

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.

2. PHILIP ROTH, *I MARRIED A COMMUNIST*

Resenhando o primeiro livro de Philip Roth, *Goodbye, Columbus*, em 1959, o crítico Baruch Hochman chamava a atenção para “a raiva descontrolada de seus personagens” (1). Quase quarenta anos depois, Roth descobre, num novo personagem, a raiva como dádiva ou bênção: “[...] uma das maiores coisas que os Estados Unidos ofereceram aos judeus. [...] Os Estados Unidos [nas primeiras décadas deste século] eram o paraíso para um judeu raivoso”.

“Roth”, em inglês, fica próximo de “*wrath*” (raiva); e não é por acaso que a figura central de seu novo livro, *I Married a Communist* (*Casei com um Comunista*), chama-se “Ira” Ringold. Saído do nada, passado por tudo, desde minas de zinco em Nova Jersey até o estrelato na era do rádio e a perseguição política, Ira é o terceiro grande personagem masculino de Roth, numa sucessão impressionante de romances, iniciada com *O Teatro de Sabbath* (1995) e continuada com *A Pastoral Americana* (1997). *Operação Shylock* (1993) parece, agora, um prelúdio bem-humorado

para a trilogia infernal desses últimos livros. E *Deception* (1990), um improviso de malícia sexual na virada da década, que marcou também a virada de Roth e sua reinvenção como o mais importante romancista americano vivo.

Irmãos e duplos têm assombrado os seus livros desde as epifanias edípicas de Alexander Portnoy (em *O Complexo de Portnoy*), passando, entre outros, pelo escritor Nathan Zuckerman (de *Zuckerman Bound* e *The Counterlife* [*O Averso da Vida*]) e pelo “Philip Roth” de *Patrimônio e Operação Shylock*. Quem conta a saga de Ira é seu irmão mais velho Murray, professor de literatura aposentado, que aos noventa anos reencontra seu antigo aluno Nathan Zuckerman – hoje um recluso, vivendo sozinho no interior do interior. Ira foi o ídolo e mentor político e sentimental do adolescente Nathan. Mas é só agora, no detalhado teatro da memória do irmão, que Nathan vai descobrir a história do ator de rádio “Ira Rinn”, defensor dos direitos do povo e propagador incansável das teorias da vida justa. O macarthismo acabou com a carreira de Ira; mas são tantas as forças humanas em jogo que é impossível isolar uma causa maior em meio às contradições, paixões, frustrações e equívocos. “Só o que existe é o erro”, comenta Murray. “É isto o coração do mundo. [...] É isto a vida.”

Não há como não admirar “o enorme equívoco do esforço desse homem”. Dois romances atrás, o anti-heróico paladino da obscenidade Mickey Sabbath dizia não poder se afastar desse mundo, apesar de tudo: “Tudo o que ele odiava estava aqui”. No extremo oposto, Seymour Levov, o bom judeu martirizado da *Pastoral Americana*, afirmava, antes da catástrofe, que “tudo o que ele amava estava aqui”. A esses dois santos, respectivamente, da afronta e da injustiça, vem se juntar agora o santo do idealismo: “Tudo o que ele queria mudar estava aqui”.

Incapaz de aceitar qualquer forma de degradação humana, Ira vai ter um aprendizado e tanto nas nuances do sofrimento sofrido e infligido, involuntário ou voluntário. Não há limite nos recursos que a vida

¹ Esta e outras resenhas podem ser consultadas numa página da Internet: <http://www.mason.gmu.edu/~reastlan/roth>.

tem “para arrancar de um homem o seu sentido e esvaziá-lo completamente de orgulho”. A começar pelo amor.

Esta não é a primeira vez que Roth faz um contraponto à pergunta freudiana clássica, “o que quer uma mulher?”, com sua versão masculina particular: “o que quer um judeu?” (identificada por William Gass, numa resenha de *The Counterlife*) (2). Mas nunca como aqui se viu a transformação horripilante do afeto em guerra mortal, entre dois indivíduos “desastrosamente inclinados para aquela coisa que não tem mais limite quando começa” – violência no homem, histeria na mulher.

O casamento de Ira com a atriz de cinema mudo Eve Frame lhe parece, a princípio, o passo decisivo na via da existência madura. Mas a lógica do encantamento vai sendo corrigida pela constatação shakespeariana da traição como nutrimento da alma. Para além da traição, são o ressentimento e o sarcasmo as especialidades da filha adolescente de Eve, terceiro elemento de um trio malfadado, tocando harpa em jantares da família e regendo a mãe como quer.

Na *Pastoral*, Roth já nos dera um jantar memorável, onde o menor deslize de gesto ou palavra é o suficiente para abrir as portas do abismo. O longo jantar no centro do novo romance é ao mesmo tempo uma homenagem e uma atualização, em tons de realismo inclemente, dos grandes banquetes no romance de Proust. Nesses momentos, a prosa de Roth cresce na medida do drama. Anatomia é destino e personalidade é drama, para esse grande mestre das agonias e dos antagonismos. O anti-semitismo judaico de Eve é só uma entre muitas aberrações gerando conflito, nesse período particularmente aberratório da história americana.

Que Ira se perca, então, entre ideologia e identidade, não é de espantar. Seus anos de aprendizado são, também, vicariamente, os anos de aprendizado de Nathan Zuckerman. Um vai escrever, no futuro, a história do outro; e a tragédia, então, se transforma em romance aos nossos olhos, sem perder os acentos distinta-

mente shakespearianos que vêm enriquecendo há três livros a prosa de Roth.

O velho Murray está freqüentando um curso sobre “Shakespeare no fim do milênio” e isto serve, desde logo, de indicação das águas onde se banha a imaginação do escritor. Referências a Macbeth, Othello e Lear, ou a análise de um verso de *Noite de Reis* caem e recaem no texto com naturalidade. *I Married a Communist* pode não ter a energia incandescente de *O Teatro de Sabbath*; nem chega a sustentar, por muito tempo, as vertigens morais que assombram a *Pastoral Americana*. Mas a mesma “vitalidade shakespeariana aterradora” percebida há alguns anos por D. M. Thomas (3) continua sendo a norma desses personagens quase gnósticos, catapultando-se rumo a “um estado de ausência de ardor”, almejando ao menos sobreviver às suas insatisfações. Alguns sobrevivem.

Não é só a palavra, mas a voz o instrumento de conhecimento, para quem rememora e digere a experiência. Refletindo sobre sua própria vida, o narrador Nathan Zuckerman vê seu passado como um livro de vozes, uma antologia de árias lembradas. No fim do romance, a imagem das vozes se confunde com o teatro do mundo: “[...] vozes do vazio, controlando tudo internamente, as convulsões de uma história flutuando no ar, ouvido adentro, de modo tal que o drama vai ser percebido muito atrás dos olhos, a caneca do crânio transformada num palco que é um globo infinito, cheio de criaturas inteiras, iguais a nós”.

É a imagem shakespeariana por excelência, traduzida em prosa de ficção, que é também a ficção de uma prosa americana da sabedoria. A ironia final é lembrar que as vozes não existem. Um ativista de esquerda chamado “Ira”? Uma enteada harpista, premiada de feiúra e más intenções, chamada “Sylphid”? Uma atriz de cinema de sobrenome “Frame” (“moldura” ou “quadro”, também “enquadrar”, ou “preparar uma armadilha”) – sob medida para a mulher que escreve um livro sobre o marido intitulado *Casei com um Comunista*?

A pressão afetiva é tamanha e as proezas imitativas tão bem realizadas que mes-

2 *The New York Times Book Review*, 4/1/87.

3 “Face to Face With His Double” (resenha de *Operação Shylock*), in *The New York Times Book Review*, 7/3/93.

mo o leitor mais viajado não pode senão se entregar a essas vidas, mais intensas que as nossas, a despeito de toda alegoria. Cada um de nós vai sofrer, ativa e passivamente, a raiva de Ira face a um mundo ininteligível, entropicamente destinado ao erro. “Nunca descobriu a própria vida”, diz Murray do irmão, numa elegia que serve, afinal, para quase qualquer personagem, dentro ou fora do livro. À raiva descontrolada de Ira por não ser capaz de mudar nada, sobrepõem-se então as raivas controladas de Roth, demiurgo desse universo de vozes, que vem mais uma vez distribuir suas bênçãos sobre o paraíso e o inferno.

3. DON DELILLO, *UNDERWORLD*

“Underworld” tem muitos sentidos em inglês. “Submundo” é o mais comum, desde o filme com esse título, dirigido por Josef von Sternberg em 1927, que fixou as convenções do filme de gângster. “Inferno” vem logo a seguir: o mundo inferior, ou mundo dos mortos, regido por Plutão. Plutão e plutônio se associam nos ínferos do novo romance de Don DeLillo, uma narrativa gigantesca, em centenas de páginas e dezenas de vozes, atravessando quarenta anos de história americana, sob o signo da bomba.

No centro do livro fica um outro filme: o *Unterwelt* (fictício) de Eisenstein, “restaurado” em 1974 e apresentado para uma platéia de gala no Radio City Music Hall. O filme mudo mostra os efeitos mutiladores de raios atômicos, disparados por um cientista insano, a partir de uma base subterrânea. Livre de uma trama definida, a seqüência de imagens vai revelando os rostos deformados de homens sem contexto ou nacionalidade. A devastação da música de Shostakovich serve para sublinhar o “sentido estranho de perda” que toma conta da platéia. Não são só o futuro (no filme) e o passado (na vida real) que se cruzam aqui; há um contraponto mais intrincado entre a ficção, a história e a formação da nossa consciência, habitada por “um mundo fundo de imagens”.

“Existe outro mundo dentro do mundo”, repetia Lee Harvey Oswald num outro romance (*Libra*, 1988). DeLillo é um mestre consumado da paranóia como afeto primário da cultura americana e em *Underworld* “tudo se conecta”, o que não é só artifício literário, mas uma fantasia ameaçadora. “Acredite em tudo. Tudo é verdade”, comenta um técnico russo a serviço de uma firma de destruição de lixo atômico, no Cazaquistão. Um de seus equivalentes americanos, 550 páginas e vinte anos antes, já tecera elucubrações cômico-sérias sobre a *dietrologia*, “ciência do que está por trás”. Mas há uma distância bem marcada entre a “tensão neurótica do mundo dominado pela propaganda”, a posição paranóide de personagens vivendo seu inferno interno e a inteligência que escreve essas redes, espalhando-se de trás para frente no romance com virtuosismo proustiano.

O livro abre com um prólogo de sessenta páginas, que em retrospecto é uma verdadeira indução ao método, mas que faz prospectivamente de cada leitor um espectador eletrizado. Estamos no dia 3 de outubro de 1951, data do primeiro teste nuclear russo; data também de um dos mais dramáticos jogos de beisebol da história, a famosa partida entre Giants e Dodgers, decidida no último lance. A coincidência dos fatos não é casual no livro; a começar pela presença de J. Edgar Hoover no estádio, onde o diretor do FBI é informado do teste russo. Entre seus companheiros naquela tarde estão Frank Sinatra e o comediante Jackie Gleason (tudo verdade, segundo declarou o autor em entrevistas). Está também o menino preto Cotter Martin, que acaba levando a bola do jogo para casa, dando início a uma linhagem de colecionadores, que vão substituindo uns aos outros ao longo do romance. Em certo sentido, o livro é a epopéia dessa bola, que descreve seu arco no tempo, contra o pano de fundo dos dias.

Esse prólogo em si já vale o livro: DeLillo disputa com A. J. Liebling e Norman Mailer a honra de ter criado a maior façanha moderna de prosa esportiva em língua inglesa. Vocabulário, gramática, ritmo, montagem: tudo colabora para um sen-

so de exaltação, que é tanto do espetáculo quanto da escrita. Euforia e tormento se alternam, pontuados por vinhetas de personagens, dentro e fora do estádio – figuras que vão retornar com previsível obsessão, dentro e fora do livro. “Uma coisa dessas nos guarda, de algum jeito, pelo resto da vida”, comenta um radialista, reeditando Wordsworth em pleno Polo Grounds. Páginas rasgadas de revista caem sobre a arquibancada; entre elas, uma reprodução de *O Triunfo da Morte* de Brueghel, observada com interesse melancólico por Hoover. “Meu coração, meu coração”, é só o que outro consegue dizer. Mas está “tudo caindo indelevelmente no passado”, no mundo inferior do tempo, cujos efeitos o romance vai acompanhar.

Os talismãs da experiência não são quase nunca o bastante para contrabalançar o efeito essencial, que é o da perda; sintomaticamente, os colecionadores da bola são torcedores do time derrotado. O último na linha e um dos principais personagens é Nick Shay, um menino de família italiana do Bronx. Órfão do pai, um pequeno golpista desaparecido em circunstâncias insondáveis, Nick entra torto na vida, se entrega com paixão ao caos, mas acaba – no fim e no início desse romance circular – gozando a calma possível de uma existência num subúrbio de Phoenix, Arizona. Especialista em armazenamento e processamento de lixo, ele é bem menos do que um *expert* nas contingências da amizade e do casamento, mas mesmo assim sofre uma dose especial de processamento sentimental.

Como diz outro ítalo-americano, o velho Bronzini, ex-professor de xadrez do seu irmão (hoje físico nuclear) e ex-marido de uma ex-amante do jovem Nick (hoje artista consagrada), casamento é “um po’ complicado”. Mas há vários exemplos de afeto bem cultivado no panorama universalmente cheio de empatia do romance. Nesses momentos, palavras e sentidos chegam, afinal, a coincidir; e a sabedoria feliz de pequenos atos parece forte o bastante para se contrapor às “profundezas inomináveis” e ao “*underground* da memória”. No universo paranóico da América de DeLillo, onde

cada fenômeno é um símbolo de alguma outra coisa e nada é o que parece, o significado só pode ganhar realidade na superfície, naqueles paraísos improváveis de uma relação amorosa, onde a aparência se dissolve e tudo é o que é.

O fim da ameaça nuclear, com a queda do bloco comunista, deixa um vazio na imaginação moral da cultura e suas “nostalgias complexas” pedem outra forma de agenciamento, contemplada de modo comovente e intensamente americano no romance. Desse ponto de vista, ele se integra à companhia de outros livros recentes, dedicados a pensar o seu país, no final anunciado de uma época, como *Na Beleza dos Lrios*, de John Updike, *Pastoral Americana* e *I Married a Communist* de Philip Roth e *Mason & Dixon*, de Thomas Pynchon. Cada um a seu modo, todos são romances sociais. Deles, o menos oblíquo em seus propósitos é *Underworld*, o que não se traduz, em ponto nenhum, em obviedades de estilo, nem mesmo naquelas passagens onde o livro não é mais capaz de sustentar a energia segura da prosa, sua “música calma” (na expressão de Colm Tóibin).

“Toda arte aspira à condição de música”, escreveu o crítico vitoriano Walter Pater. “Todo lixo aspira à condição de merda” é uma das versões menos polidas da mesma idéia, entre outras tantas, nesse livro cheio de música e lixo. DeLillo é o mais espantoso ventríloquo da ficção contemporânea, como escreveu Luc Sante (*New York Review of Books*, 6/11/97); e exerce aqui um *tour-de-force* de tons e vozes. Há tantas figuras e tantos episódios que resenha alguma pode dar conta. Klara Sax e sua instalação de bombardeiros B-52 pintados no deserto. O pai de Cotter Martin, um preto pobre, negociando a bola do filho. O vídeo amador de um homem no volante de um carro, sendo atingido por um tiro; e nossa visita à consciência do próprio atirador. Reencenações maravilhosas do humorista político Lenny Bruce. Bombardeios no Vietnã, crise em Cuba. A “infinita e inspirada catástrofe” de Nova York. Um grafiteiro de trens de metrô; uma freira no Bronx; o famoso baile em branco e preto de

Truman Capote, no Hotel Plaza, em 1966. Um arqueólogo do lixo, promotor do turismo nuclear; um colecionador de beisebol, apaixonadamente rendido a uma vida de lembranças da mulher. Versões e retroversões dessas histórias vão se combinando à medida que se avança para frente no livro, para trás no tempo. A parataxe – a passagem de uma voz, ou uma idéia a outra, sem transição – chega aqui à apoteose. O estilo conta histórias e a falta de propósito, ou falta de centro experienciada nos episódios da atualidade, no início e no fim do romance, recebem assim sua alegoria retórica.

Não é por acaso que um romance tão controlado em suas vertigens reserve uma última ironia para o fim. Ela revolve em torno a mais um sentido de “*underworld*”,

uma imagem da vida subterrânea das palavras, imprevisivelmente torcidas em seu destino etimológico. A percepção de que “tudo se conecta”, fantasia clássica da paranóia, é invertida com toda a coragem da ingenuidade ao ancorar o romance na palavra “paz”, cujo sentido original, glossado no texto, é “reunir, combinar, ajustar”. Ninguém acredita, a esta altura, com todo o mundo inferior se acumulando à nossa frente e todo o futuro invisível às nossas costas, que o passado possa ser pacificado tão facilmente. Mas a falta de crença, no caso, vira uma repetição do que há de mais perdido e atormentado no romance e nos condena implicitamente à alternativa: “acreditar na paranóia” e descer, mais uma vez, aos infernos da América de Don DeLillo.