

DISJUNÇÃO IRÓNICA EM *THE PRAGUE ORGY*

DE PHILIP ROTH*

HELENA LOPES**

helenalopes@oninetspeed.pt

«Am I getting drastically paranoid or am I getting the idea?»
Philip Roth, *The Prague Orgy*, p. 60

A dimensão política e institucional da literatura é o problema que Philip Roth reserva para o epílogo à sua trilogia consagrada às consequências secundárias da arte, constituída por *The Ghost Writer* (1979), *Zuckerman Unbound* (1981) e *The Anatomy Lesson* (1983). A vulnerabilidade da literatura à instrumentalização por parte do poder instituído vem denunciar as premissas ideológicas inevitavelmente imbricadas na legitimação literária, transformando-se no ponto de partida para uma reflexão sobre as vicissitudes do acto crítico em geral. Dito de outro modo: «[...] there's nothing that can't be done to a book, no cause in which even the most innocent of all books cannot be enlisted, not only by *them*, but by you and me.»¹. Este desabafo de Nathan Zuckerman,

* Partindo este artigo de um trabalho curricular, gostaria de expressar o meu reconhecimento ao Dr. Eduardo Ribeiro, pela orientação, e ao Professor Francisco Topa, pelo estímulo e pelo incentivo à publicação.

** Aluna do 4.º ano da licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, Estudos Portugueses e Ingleses.

¹ Philip Roth, *The Prague Orgy*, New York, Vintage, 1996 [Farrar, 1985], p. 61. A partir de agora, a página correspondente a cada citação desta obra será directamente indicada no texto.

narrador-protagonista de *The Prague Orgy*, destitui qualquer juízo crítico de validade absoluta, ao negar ao sujeito a capacidade de homologar uma intencionalidade inerente ao texto, convidando por isso a uma perspectivação do acto crítico como crise:

«We can speak of crisis when a “separation” takes place, by self-reflection, between what, in literature, is in conformity with the original intent and what has irrevocably fallen away from this source.» (Paul de Man, 1993: p. 8).

318

Neste sentido, toda a crítica ocorre em modo de crise, pelo que a consciência da própria precaridade e o assumir da indefectível disjunção operativa emergem como via privilegiada para a lucidez crítica. O que não evita o que a personagem Sisovsky comenta: “(...) When I studied Kafka, the fate of his books in the hands of the Kafkologists seemed to me to be more grotesque than the fate of Josef K. (...)” (p. 5). Daí que no espaço norte-americano animado pelo espírito desconstrucionista de que emerge *The Prague Orgy* se tenha perpetuado o recurso milenar aos consensos institucionalizados como critério ajuizador do literário. Mas a fragilidade deste baluarte torna-se demasiado evidente para ser ignorada quando Zuckerman, escritor americano de origem judaica, mergulha na Praga carnavalizada pela ocupação russa de 1968, onde “(...) The menial work is done by the writers and the teachers and the construction engineers, and the construction is run by the drunks and the crooks. (...) They get along better with the Russians.” (pp. 60-61).

Se a actividade crítica judicativa exerce sempre um policiamento salutar, no sentido em que faz uma triagem do mercado editorial, a reviravolta institucional operada pela instauração do regime totalitário soviético em Praga coloca literalmente a autoridade crítica nas mãos da polícia política:

«But the police are like literary critics — of what little they see, they get most wrong anyway. They *are* the literary critics. Our literary criticism is police criticism.» (p. 65).

É óbvio que, já fazendo danos colaterais em terras de pluralismo iluminado, a cegueira incontornável do acto crítico se arrisca, pela totalização, a consequências desastrosas, assunto a que voltaremos mais adiante.

Por agora interessa relevar que Sisovsky, escritor checo exilado nos Estados Unidos, se serve precisamente da condição partilhada de vítimas dos desmandos da crítica, quer sob uma democracia liberal, quer sob

uma ditadura autocrática, para persuadir Zuckerman, escritor de sucesso, a trocar de lugar consigo:

«Because Sisovsky claimed to be my counterpart from the world that my own fortunate family had eluded didn't mean I had to prove him right by rushing in to change places. I assume his fate and he assumes mine — wasn't that sort of his idea from the start?» (p. 76).

A serpente sem plumas

319

Zuckerman é iniciado na narrativa por Sisovsky, que assume a primeira deixa de um diálogo melífluo onde logra convencer o escritor americano a viajar até Praga a fim de resgatar os manuscritos em Yiddish deixados pelo defunto pai de Sisovsky, e nimbados pelo filho de uma aura de sublimidade. Será produtivo, para compreender porque que é que Zuckerman abandona o Éden americano para se expor a uma situação de risco, interpretar o começo desta narrativa de aprendizagem como uma paródia ao mito adâmico que pervade a literatura norte-americana desde os seus primórdios. Conceba-se então Zuckerman como um Adão moderno, isto é, enfasiado de um Paraíso degradado num Inferno pelos instintos perniciosos do humano fechado sobre si próprio², Sisovsky como a serpente que vem insinuar a notícia do Outro, e Eva, cúmplice de Sisovsky e mediadora contrafeita do diálogo numa das poucas interações verbais do romance onde não há qualquer necessidade de um intérprete linguístico, como ela própria. Sisovsky assume, aos olhos de Zuckerman, vários traços que o aproximam do mítico agente de tentação, nomeadamente o exotismo («[...] heavy, silky hair of an almost Oriental darkness and sheen.», p. 4) e a sugestão de sexualidade («The trousers cling to a disproportionately powerful lower torso — a soccer player in long pants.», p. 4), assim como uma marginalidade ominosa: «His pointed white shoes are in need of repair; his white shirt is worn with the top buttons open. Something of the wastrel [...]» (p. 4). Mas o que converte Sisovsky numa recriação da serpente bíblica — por oposição à serpente emplumada do mito mexicano, ligada de forma essencialista à dádiva do tempo e incapaz de suportar a sua própria imagem reflectida no espelho — é a habilidade retórica, fundada numa astuta manipulação da linguagem:

² «In a garden which he inherited, the American Adam's world was based so thoroughly upon his personal proclivities that it inevitably turned from a dream of paradise into a nightmare of emotional and psychological deprivations.» Sam B. Girgus, 1979: p. 22.

«Where the woman's English is heavily accented, Sisovsky's is only mildly flawed, and articulated so confidently — with oddly elegant Oxonian vowels — that the occasional syntactical contusion strikes me as a form of cunning, an ironical game to remind his American host that he is, after all, only a refugee, little more than a newcomer to the tongue mastered already with so much fluency and charm.» (p. 4).

320

É forjando uma biografia em que o pai figura como mártir judaico, escritor comprometido apenas com a autenticidade do seu trabalho, que Sisovsky persuade Zuckerman a protagonizar uma busca de raízes identitárias, que se processa necessariamente por via do Outro e não deixa, neste caso, de assumir contornos edipianos, como o próprio Zuckerman mais tarde reflectirá: «Still the son, still the child, in strenuous pursuit of the father's loving response? (Even if the father is Sisovsky's?)» (p. 68). Zuckerman, alvo de lisonja descarada («I am not a great genius like you. People have Musil and Proust and Mann and Nathan Zuckerman to read, why should they read me?», p. 9), abraça o desafio apercebendo-se perfeitamente da manipulação de que é vítima: «Yet he never says what it is about my book that he likes. Maybe he doesn't really like it. Maybe he hasn't read it. Much subtlety in such persistence.» (p. 6). É como se esta personagem que parte na senda de histórias aceitasse preliminarmente as regras de um jogo narrativo que, encetado sob o signo da retórica, promete decorrer assumidamente no território da linguagem literária, que se dobra sobre si própria antes de visar a realidade fenomenal:

«Literature, unlike everyday language, [...] is the only form of expression free from the fallacy of unmediated expression. (...) The self-reflecting mirror-effect by means of which a work of fiction asserts, by its very existence, its separation from empirical reality, [...] characterizes the work of literature in its essence. It is always against the explicit assertion of the writer that readers degrade the fiction by confusing it with a reality from which it has forever taken leave.» (Paul de Man, 1993: p. 17).

The Prague Orgy afigura-se-me como uma obra que extrema e tematiza esta condição literária universal ao acentuar a sua dimensão auto-referencial. A auto-reflexividade vigente contribuiria, nesta linha de pensamento, para tornar mais evidente a disjunção em relação ao mundo fenomenal que se processa mesmo nas obras de maior índice de referencialidade externa, que nunca designam o real, ainda que remetam para ele.

Tratar-se-ia então de um romance que, tematizando mais e menos explicitamente os processos de recepção e produção literárias, coloca constantemente em evidência a sua natureza ficcional, escolhendo vincar a especificidade das suas regras, divergentes das do mundo extra-literário e extra-linguístico:

«A literatura é ficção não porque recuse de algum modo reconhecer a “realidade”, mas porque não é *a priori* certo que a linguagem funcione de acordo com os princípios que são os, ou que são *como* os, do mundo fenomenal.» (Paul de Man, 1989: p. 31).

321

De entre as regras específicas do literário destaco o viés irónico de toda a narrativa³, que se manifesta logo à partida no facto de a condição ficcional do universo diegético ser reiterada e ao mesmo tempo escamoteada por uma verosimilhança intacta que convida o leitor à fugaz ilusão histórica:

«[...] the target of irony is very often the claim to speak about human matters as if they were facts of history.» (Paul de Man, 1993: p. 211).

O engodo em que Zuckerman reconhece ter caído ao abandonar Praga interrogando-se se teve acesso à realidade autêntica do país ou se se limitou a travar relações com agentes do regime assemelha-se ao laço armado pelo acto de leitura, tanto mais que leitor e personagem são simultaneamente arrancados à persuasão pela mesma frase com que o agente do aeroporto encerra *The Prague Orgy*:

“An honor,” he informs me, “to have entertained you here, sir. Now back to the little world around the corner.”» (p. 86).

«I do not care to be an ironical Czech character in an ironical Czech story»

Eva, a actriz checa que acompanha Sisovsky, busca, por seu turno, um tipo de autenticidade não alcançável por via da arte:

³ Somos livres para reconhecer ironia em fenómenos naturais, mas nesse caso é a perspectiva humana que enquadra os acontecimentos em nexos linguísticos, dotando o acaso de organização estética. Cf. D. C. Muecke, 1970: pp. 45-48.

“(…) I have enough of being an artificial person. I am tired of imitation all the touching Irinas and Ninas and Mashas and Sashas. It confuses me and it confuses everyone else. (...) Brezhnev has given me a chance to be an ordinary nobody who performs a real job. I sell dresses — and dresses are needed more by people than stupid touching Chekhovian actresses!” (p. 11).

Embora viva com revolta a despromoção acarretada pelo exílio, Eva é peremptória no balanço da sua situação. Sisovsky, por outro lado, encena o dilema que consome várias personagens de Milan Kundera, divididas entre partir e ficar na Checoslováquia ocupada, entre a liberdade do exílio e o apego ao país natal. Mesmo sendo parte de uma farsa, a dúvida de Sisovsky contribui para engendrar a dúvida genuína de Zuckerman, que caminha da auto-confiança alicerçada num certo cinismo para a disjunção interna desencadeada pela dúvida radical acerca da sua actuação e da sua leitura do real: «I have been playing straight man [...]» (p. 84) «[here] where the division is not easy to discern between the heroic and the perverse [...]» (p. 83). Ao deixar-se impressionar pela dúvida alheia, Zuckerman denuncia que está aberto a colocar-se a si próprio em causa, predispondo-se a tornar-se uma personagem irónica, isto é, a deixar que a linguagem desmistifique a sua experiência do real pela denúncia da mediação linguística a que ela é sujeita, cindindo o sujeito de um conhecimento deceptivo do universo:

«The ironic, twofold self that the writer [...] constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification. The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity.» (Paul de Man, 1993: p. 214).

Os teóricos da ironia são relativamente unânimes em fundamentar o tropo num contraste entre aparência e realidade, que se pode manifestar, por um lado, através da divergência entre o que o texto em última instância diz e o que parece dizer (o que, sendo muito perceptível no registo de textos ditos irónicos, não deixa de ser a condição de toda a literatura); por outro lado, através da incongruência entre as expectativas e pressupostos que se tecem e aquilo que a experiência do real vem revelar⁴.

⁴ Cf. Muecke, 1970: pp. 10, 30-33.

Parecendo-me pacífico que os discursos que compõem *The Prague Orgy* admitem vários níveis de leitura, há que realçar a frustração sistemática de expectativas responsável pela crise interior de Zuckerman: «In the old parables about the sipritual life, the hero searches for a kind of holiness, or a holy object, or transcendence [...] — well, this is the mockery of that parable [...]» (pp. 68-69). Se parte em busca de heroísmo e transcendência, desemboca num antro de sexualidade viciosa até ser deportado de volta para os Estados Unidos sem os manuscritos e com um ressaibo de patético: «[...] the sense of extraneous irrelevancy I now feel.» (p. 84). Neste sentido, a viagem de Zuckerman é comparável à de Clarence, protagonista do conto de Saul Bellow «The Gonzaga Manuscripts» (1954). Clarence é também um americano que parte em busca de uns manuscritos inéditos nos quais adivinha um significado existencial profundo. Contudo, enquanto a empresa de Clarence é gorada pela inacessibilidade material dos manuscritos que descobre terem sido enterrados, Zuckerman chega a ter acesso físico aos manuscritos, mas não consegue lê-los por não saber Yiddish:

323

«The ink is black, the margins perfect, the Yiddish script is sharp and neat. None of the stories seems longer than five or six pages. I can't read them.» (p. 72).

No contexto de *The Prague Orgy*, o desentendimento babélico que frustra o momento climático parece-me apto a simbolizar o drama da prisão da linguagem de que Zuckerman se torna cada vez mais consciente a partir do momento em que aceita o repto de Sisovsky. O facto de o contacto humano com a textura do real ser irreversivelmente mediado por estruturas linguísticas é particularmente visível no relato de Zuckerman, que encaixa sempre o mundo em estereótipos literários. Assim, Eva veste-se de preto «like Prince Hamlet» (p. 3), as checas são divas expressionistas de sensualidade funérea, desesperadas e desamparadas até ao *cliché*: «[...] her white neck and white face appear dramatically vulnerable [...]: bedraggled, bold, and helpless, a deep ineradicable sexual helplessness such as once made bourgeois husbands so proud in the drawing room and so confident in bed.» (pp. 45-46). Com efeito, a única confirmação que Praga lhe oferece é a de mistificações linguísticas prévias: a cidade é exactamente como Zuckerman a idealizou («[...] this is the city I imagined during the war's worst years [...]», p. 62), Sisovsky descreve-lhe Olga como tendo «beautiful long legs and gray cat-eyes» (p. 23), e será literalmente essa a primeira impressão que Zuckerman terá dela.

Ao contrário de Clarence, Zuckerman parte em busca de raízes paternas, deparando com a orfandade e o desenraizamento dos checos subjugados. Parte, enfim, em busca de história, assunto que o pós-modernismo faz regressar à literatura, expondo a parcela de ficcionalidade do discurso histórico, decorrente da circunstância de ser um constructo humano:

«[...] é muito difícil não conceber o padrão da existência passada e futura de cada um como estando de acordo com esquemas temporais e espaciais que pertencem a narrativas de ficção e não ao mundo.» (Paul de Man, 1989: p. 32).

324

Ao invés de deparar com factos, Zuckerman vê-se enredado numa teia de discursos contraditórios que minam a emersão de uma verdade monolítica. Só que: «In Prague, stories aren't simply stories; it's what they have instead of life. Here they have become their stories [...]» (p. 64). Assim, numa «nation of narrators» (p. 83), as formas mais genuínas de expressão de identidade são as ficções e encenações do real: «[...] the suffering of their historical misfortune engenders in its imaginative victims these clownish forms of human despair [...]» (p. 83).

A natureza artística da construção de identidade («(...) Kafka's homelessness [...] was nothing beside my father's. (...) Kafka belonged to literature, if nothing else. (...)», p. 21) só pode ser compreendida mediante a dúvida radical que Zuckerman assume perante a realidade carnavalesca⁵ com que é confrontado.

Ora, como Sisovsky comenta, «(...) Eva has no doubt. She has only hatred.» (p. 10).

Eva, a única personagem que existe e fala muito antes de lhe ser atribuído nome próprio (o que ocorre apenas na última passagem transcrita), portadora de um nome abertamente motivado, destaca-se durante o diálogo por exigir a Sisovsky a comunicação directa até que, irritada pelos seus circunlóquios retóricos, e depois de barafustar enigmaticamente em Checo, abandona a narrativa para não mais regressar.

“But what,” I ask, “do Chekovian actresses need?”

“To be in the life of others the way they are in a play, and not in a play the way they are supposed to be in the life of others! (...)” (pp. 11-12).

⁵ «[...] pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certains temps, le jeu se transforme en vie même.» M. Bakhtine, 1970: p. 16.

Eva não tem, está visto, lugar nesta narrativa, evadindo-se da prisão da linguagem para o vazio.

«If half the country thinks I'm a Jew, that does not make it so»

Esta personagem de contornos essencialistas vem introduzir o problema que o escritor brasileiro Rubem Fonseca veio a apelidar de “síndrome de Zuckerman”, no romance *Diário de um Fescenino* (2003), onde presta um tributo à obra de Roth. O “síndrome” consiste na tendência generalizada para fazer leituras especulares das obras literárias, imputando ao autor empírico características das suas *personæ* literárias:

«[If they interrogate me about why you came to Czechoslovakia, Zuckerman,] I will tell them you came for fifteen-year-old girls. I will say, 'Read his book and you will see why he came.' (...)» (p. 38).

Além de se revelar errôneo, este raciocínio que pervade juízos menos ponderados presta-se, justamente pelo seu carácter pouco crítico, à manipulação política, tendo sustentado o despedimento de Eva:

« [...] what is true and indisputable, is that I am none of those things: *I am an actress.*' He corrects her. 'An actress, Madam Kalinova, who likes to portray Jewesses, who portrays them masterfully — *that* is what everybody knows. (...) ' » (p. 15).

Este discurso que activa o contrato referencial coincide com a definição que Paul de Man apresenta de “ideologia”:

«Aquilo a que chamamos ideologia é precisamente a confusão da linguística com a realidade natural, da referência com o fenomenalismo.» (Paul de Man, 1989: p. 32).

Mesmo se encarada como um sistema de crenças políticas partilhadas de forma dogmática, a ideologia é sempre um discurso ao qual o romance reage, não deixando por tal de o incorporar no seu horizonte:

«Le roman semble de tout temps, avoir voulu se faire comme une OPPOSITION à une loi qui n'est pas seulement celle du genre, mais aussi celle-idéologique-du discours de son époque [...]» (Julia Kristeva, 1976: p. 175).

Assim, Zuckerman escreve a sua narrativa de aprendizagem à revelia da ideologia que o envolve, mas tomando-a necessariamente como ponto de referência:

«I'd only just begun to sense myself shedding *my* story, as wordlessly as possible snaking away from the narrative encasing me.» (pp. 83-84).

326

A ideologia é, com efeito, apenas mais um texto, que alcança a sua expressão máxima no discurso do poder pregado por Novak, e não usufrui de qualquer prioridade ontológica sobre o discurso de um indivíduo, radicando a sua supremacia meramente na aceitação consensual:

«I also have to wonder if Novak's narrative is any less an invention than Sisovsky's. The true Czech patriot to whom the land owes its survival may well be another character out of mock-biography, yet another fabricated father manufactured to serve the purposes of a story-telling son.» (p. 85).

A ideologia dos colaboracionistas praguenses converge em muitos pontos com os valores tradicionalistas judaicos que vinham a preencher a ficção judaico-americana até à reacção empreendida por Roth e outros escritores judaico-americanos como Woody Allen e Saul Bellow a partir dos anos 50 e 60. A apologia de um heroísmo fundado no sacrifício, a representação conformista do sofrimento semita deu então lugar a abordagens humorísticas do destino judaico, que denunciam os recalamentos individuais por que a tradição seria responsável e o apetite pelos valores norte-americanos que se miscigenam inelutavelmente com a herança judaica.

Veja-se como o discurso de Novak atinge o seu clímax num apelo aos valores rejeitados:

«(...) These are our people who represent the true Czech spirit — these are our realists! People who do not sneer at order and see only the worst in everything. People who know to distinguish between what remains possible in a little country like ours and what is a stupid, maniacal delusion — *people who know how to submit decently to their historical misfortune! (...)*» (p. 82).

Não será sucumbir ao “síndrome”, uma vez que não se trata de tirar ilações acerca da personalidade cívica do autor, mas apenas de explorar as potencialidades significativas do texto, entrever no manancial centrífugo

da obra uma reivindicação do direito à dissidência face aos valores instituídos que sempre foi cara ao impulso artístico. A não-totalização dos paradigmas de produção, e muito menos dos juízos críticos, a que só pode ser concedida uma validade provisória, emerge então como uma necessidade para assegurar o direito de expressão individual.

«A Jew who marries a Jew is able [...] to forget he's a Jew. A Jew who marries an Aryan [...] has her face there always to remind him.»

Um dos aspectos que determinam que um romance, como *The Prague Orgy*, não possa ser confundido com ideologia — ainda que se lhe reconheça uma dimensão ideológica — é o princípio da exotopia que rege as relações entre autor e personagem. Este princípio bakhtiniano postula a necessidade de o autor se situar numa exterioridade em relação às suas criações para lhes dar acabamento estético. Daqui decorre que a expressão artística nunca é directa, mas sempre mediada pela alteridade das personagens relativamente ao autor:

«Seul autrui comme tel peut être le centre axiologique de la vision artistique et, par conséquent, personnage de oeuvre [...]»⁶.

Fica, então, impossibilitada a projecção linear do autor empírico nas suas criações, e assim minados os fundamentos do “síndrome”. O distanciamento que o romancista Zuckerman afecta em relação ao círculo de artistas checos para onde se vê sugado também pode ser tomado como um preceito artístico que transborda para o comportamento social:

«Neither, if they could see me, would my American readers [understand me]. (...) I am a dignified, well-behaved, reliable spectator, secure, urbane, calm, polite, the quiet respectable one that does not take his trousers off, and *these* are the menacing writers.» (p. 36).

Zuckerman confunde portanto a distância exigida no acto de criação literária com uma norma cívica:

«L'artiste ne se mêle pas à l'événement comme participant direct [...], il occupe une position essentielle hors l'événement, comme contemplateur désintéressé [...]» (Bakhtine, «Le problème du contenu, du matériau, et de la forme dans la création artistique verbale», cit. por Todorov, 1981: p. 154).

⁶ Bakhtine, «L'auteur et le personnage dans l'activité esthétique», cit. por Tzvetan Todorov, 1981: p. 153.

A ideia de que o Outro é uma etapa necessária da consumação do eu é reiterada intratextualmente de várias formas, a começar pela aparição de Olga:

“I know who you are,” she whispers to me.

“And you are who?”

“I don’t know. I don’t even feel I exist.” To Bolotka: “Do I exist?”

“This one is Olga,” Bolotka says. “She has the best legs in Prague. She is showing them to you. Otherwise she does not exist.” (p. 27).

328

Confronte-se:

«[...] on peut parler du besoin esthétique absolu que l’homme a d’autrui, de cette activité d’autrui qui consiste à voir, retenir, rassembler et unifier, et qui seule peut créer la personnalité extérieurement finie; si l’autrui ne la crée pas, cette personnalité n’existera pas [...]» (Bakhtine, «L’auteur et le personnage dans l’activité esthétique», cit. por Todorov, 1981: p. 147).

Praga é o lugar do Outro, desde logo pela inversão de papéis reinante, e por isso escala obrigatória para o percurso de aprendizagem pessoal e profissional de Zuckerman.

É à medida que Zuckerman se vai deixando impressionar pelas linguagens alheias à sua, que encontra em Praga, que se torna capaz de se pôr em causa, caminhando do solipsismo para o discurso da dúvida:

«[...] yet what a witty, stylish comedy of manners these have-nots of Prague make out of their unbearable condition [...]. They, silenced, are all mouth. I am only ears — and plans, an American gentleman abroad, with the bracing if old-fashioned illusion that he is playing a worthwhile, dignified, and honorable role.» (p. 37).

O abandono da couraça inicial e a progressiva abertura ao Outro irão precipitar no sujeito a crise embraiadora de lucidez sob a égide da qual a obra termina:

«Another assault upon a world of significance degenerating into a personal fiasco, and this time in a record forty-eight hours!» (p. 84).

A queda apresenta-se como um passo para o conhecimento de si e do mundo:

«Fall [...] reminds [the language-determined man] of the purely instrumental, reified character of his relationship to nature. (...) In the idea of fall thus conceived, a progression in self-knowledge is certainly implicit: the man who has fallen is somewhat wiser than the fool who walks around oblivious of the crack in the pavement [...].» (Paul de Man, 1993: p. 214).

329

O fracasso final não vem fragmentar Zuckerman tanto quanto trazer-lhe uma consciência mais aguda das suas disjunções internas, existenciais como culturais, até então não problematizadas e assertivamente proclamadas:

«I am a Jew whose language is English.» (p. 18).

Apesar de ser desencadeada pela contemplação do sofrimento alheio, a crise pessoal de Zuckerman só alcança o seu zénite quando este se vê ele próprio acossado pelo regime:

[...] wisdom can be gained only at the cost of such a fall. The mere falling of others does not suffice; he has to go down himself.» (Paul de Man, 1993: p. 214).

De facto, apesar de se estabelecerem relações dialógicas, é difícil encontrar na obra momentos de verdadeiro diálogo intercultural, que não é consequência necessária do dialogismo. As conversas são sabotadas por preconceitos culturais e, por mais que Zuckerman troque de roupa com os checos, o que acontece literalmente no romance, a sua irredutibilidade ao Outro mantém-se até ao momento em que se sente na pele deles:

«And even in my drisgraceful dressing gown,» he says, «you look like a happy, healthy, carefree impostor.» (p. 41).

É que apesar de incorporar progressivamente o Outro no seu horizonte discursivo, Zuckerman continua em falta no que diz respeito a uma qualidade preciosa no trabalho de escrita: a imaginação. Segundo Rorty, a capacidade de imaginar o estranho como companheiro de infortúnio, o que permitiria antecipar o Outro, seria a chave para uma sociedade mais justa:

«In my utopia, human solidarity [...] is to be achieved not by inquiry but by imagination, the imaginative ability to see strange people as fellow sufferers. Solidarity is not discovered by reflection but created. It is created by increasing our sensitivity to the particular details of the pain and humiliation of other, unfamiliar sorts of people. (...) This process of coming to see other human beings as 'one of us' rather than as 'them' [...] is not a task for theory but for genres such as ethnography, the journalist's report, [...] and, especially, the novel.» (Richard Rorty, 1989: p. xvi).

A não-redutibilidade do dialogismo ao diálogo, o facto de a tomada de consciência do Outro não significar automaticamente uma interacção com consequências referenciais, levava Eva a colocar em questão a relevância da literatura na sociedade:

“(...) We are people who fantasize too much to begin with. We read too much, we feel too much, we fantasize too much — we want all the wrong things! (...) What does it serve? Only egomania. (...)” (p. 11).

Ao destacar o papel interventivo da literatura, sem prejuízo da sua ficcionalidade, Rorty propõe uma resposta possível aos que dela reivindicam uma missão social:

«[...] pain is non-linguistic [...]. So victims of cruelty, people who are suffering, do not have much in the way of a language. (...) So the job of putting their situation into language is going to have to be done for them by somebody else. The liberal novelist, poet, or journalist is good at that.» (Rorty, 1989: p. 94).

«Come to the orgy, Zuckerman — you will see the final stage of the revolution»

As orgias funcionam, no romance, como uma resposta ao domínio soviético, mas não se constituem numa verdadeira arma de combate ideológico, visto tratar-se de um ritual que todos sabem espiado pelo governo.

A orgia da obra acaba, assim, por consumir a situação dos checos enquanto povo submetido, testemunhando a degenerescência que os ritos carnavalescos experienciam desde a tradição medieval, onde usufruíam de um valor regenerador, fomentando a igualdade universal pelo rebaixamento transclassista. O advento da consciência burguesa com o seu zelo pelo indivíduo privado e económico inquinou, a partir do Renascimento, este utopismo universalizante («He is a middle-class boy.

Leave him alone.”, p. 37), mantendo-se apenas a dimensão grotesca do rebaixamento: «Comme toute parodie, celle-ci [la parodie littéraire du réalisme grotesque dans l'époque moderne] rabaisse, elle aussi, mais ce rabaissement a un caractère purement négatif, privé d'ambivalence régénératrice.» (Bakhtine, 1970: p. 30).

«A satirical smile is harder for them than outright ideological fanaticism»

331

Por outro lado, a subversão de valores operada pelo riso assume-se como uma eficaz estratégia de resistência a um poder totalitário que reconhece a força política do humor:

«[...] in my theatre, the heroes were always laughing when they should be crying, and this was a crime. I was an ideological saboteur. (...)» (p. 67).

O sentido de humor inexorável de Bolotka converte-o na personagem que melhor sobrevive à ocupação, contando para tal ainda com outra arma:

«The thing I learned was [...] never to stop cursing, not when you are in a prison.» (p. 67).

Não surpreende, portanto, que uma obra explicitamente refractária à ideologia como *The Prague Orgy* invista no cómico e assimile baixos registos de linguagem.

«Storytelling is the form their resistance has taken against the coercion of the powers-that-be»

O combate mais eficaz à ideologia passa, no entanto, pela própria narrativa, desmontagem feroz da ilusão referencial. De facto, não há nada mais poderoso do que um texto que exhibe a consciência da sua indefectível mistificação para desmistificar o texto que a ideologia pretende impor como verdade absoluta:

«Aquilo a que chamamos ideologia é precisamente a confusão da linguística com a realidade natural, da referência com o fenomenalismo. Segue-se que, mais do que qualquer outro modo de investigação, incluindo a economia, a linguística da literariedade é uma ferramenta

poderosa e indispensável no desmascarar de aberrações ideológicas, bem como um factor determinante na explicação da sua ocorrência.» (Paul de Man, 1989: p. 32).

Zuckerman não está obviamente isento do discurso ideológico que o encapsula, daí que algumas das suas confissões possam ser rastreadas no espírito fatalista de que enfermava a tradição narrativa judaica anterior:

332

«No, one's story isn't a skin to be shed — it's inescapable, one's body and blood. (...) To be transformed into a cultural eminence elevated by the literary deeds he performs would not seem to be my fate.» (p. 84).

Em passagens como estas, sente-se que os esforços de Zuckerman enquanto escritor ainda deixam algo a desejar, tornando-se evidente a separação entre o narrador e a *persona* autoral responsável em última instância pela obra na sua totalidade:

«The author manifests himself and his point of view not only in his effect on the narrator, on his speech and his language [...] but also in his effect on the subject of the story — as a point of view that differs from the point of view of the narrator. *Behind the narrator's story we read a second story, the author's story [...]*» (M. Bakhtine, 1990: pp. 313-314; itálico meu).

De acordo com a teoria bakhtiniana, o romancista expressa-se refractando a sua intenção através de uma pluralidade de discursos socio-ideológicos, não se identificando integralmente com nenhum:

«[...] the writer of prose does not meld completely with any of these words, but rather accents each of them in a particular way — humorously, ironically, parodically and so forth [...]» (Bakhtine, 1990: p. 299).

Ainda que o autor implícito esteja mais perto do herói do que de qualquer uma das outras personagens, não creio que Zuckerman esteja apto a funcionar como porta-voz incondicional do autor. Com efeito, Zuckerman faz leituras idealizadas de Praga que permitem que lhe seja reconhecida mais uma característica consagrada da personagem irónica: uma ingenuidade⁷ que o converte no que Wayne Booth classificaria de

⁷ Cf. Muecke, 1970: pp. 25-30.

narrador não-fidedigno — tomemos como arquétipo o Gulliver de Swift. A não-fidedignidade do relato de Zuckerman está patente logo à partida no facto de se tratar de alguém que se espia a si mesmo, situação que ocorre em abismo a nível da diegese. Descobrimo-lo espiado pelo governo por via do amigo de infância Blecha, Bolotka oferece-se para substituir os inverosímeis relatórios de Blecha, escritor cuja inépcia narrativa se revela para lá de qualquer esperança de reforma, por versões credíveis das suas próprias andanças:

«(...) I will spy on myself and I will write it up, and you can submit it to them as your own. (...)» (p. 42).

Além disso, Zuckerman faz discursos empolados que resvalam para o kitsch⁸, e portanto para a ideologia criticada na obra:

«By all rights, when you hear someone there begin telling a story — when you see the Jewish faces mastering anxiety and feigning innocence and registering astonishment at their own fortitude — you ought to stand and put your hand to your heart.» (p. 64).

Esta é uma das passagens que me leva a propor que o discurso do *pathos* de Zuckerman que serve de epílogo à aventura praguense seja lido, em primeiro lugar, no seu sentido literal, como expressão do drama da personagem, mas ao mesmo tempo como comportando o segundo sentido irónico que não poupa nenhum outro discurso desta obra. Por outras palavras: ainda que o leitor se solidarize com o herói, o que provavelmente acontecerá, está convidado pelo tom sarcástico global a desobedecer à solicitação intratextual prévia e NÃO levar a mão ao peito, até porque, na cultura judaica, raro é o sofrimento isento de desconstrução humorística:

«[...] beneath the ordeal of perpetual melancholia and the tremendous strain of just getting through, a joke is always lurking somewhere, a derisory portrait, a scathing crack, a joke which builds with subtle self-savaging to the uproarious punch line, “And this is what suffering does!”» (p. 63).

⁸ Será pertinente convocar a definição que Milan Kundera oferece de um conceito fundamental nas suas ficções: «A palavra kitsch designa a atitude daquele que quer agradar a qualquer preço e à maioria.» (Kundera, 2002: p. 186; itálico meu).

Que o patético de Zuckerman se torne risível não significa uma rasura do sentido dramático das suas palavras, visto que o discurso de uma personagem com este protagonismo beneficia de uma autonomia inalienável:

«This [the sudden ironic climax or final *pointe*] is the instant at which the two selves, the empirical as well as the ironic, are simultaneously present, juxtaposed within the same moment but as two irreconcilable and disjointed beings.» (Paul de Man, 1993: p. 226).

334

Tratar-se-ia então de uma coexistência de níveis de leitura antagónicos, nada estranha à ficção judaico-americana humorística, hábil a sublimar a dor pelo riso, sem deixar por tal de abordar assuntos dramáticos. Fulcral na desmistificação do desenlace é o papel do agente do aeroporto que despede Zuckerman da narrativa. Ao convocar na consciência do leitor o modo ficcional em que o sofrimento de Zuckerman ocorre, o agente denuncia a manipulação retórica inerente ao discurso do *pathos*, numa estratégia semelhante à que Bakhtine reconhece na obra de Rabelais:

«Turning away from language (by means of language, of course), discrediting any direct or unmediated intentionality and expressive excess (any 'weighty' seriousness) that might adhere in ideological discourse, presuming that all language is conventional and false, maliciously inadequate to reality — all this achieves in Rabelais almost the maximum purity possible in prose.» (Bakhtine, 1990: p. 309).

O agente do aeroporto concentra as funções simbólicas de autor e leitor, os dois pólos do processo de construção da obra, o primeiro pela composição, o segundo pela sua acção concretizadora. Como o autor, o agente tem o controlo da situação («[...] his magnitude in the scheme of things impressed upon me [...], p. 85) e o poder de pôr fim à narrativa: «[...] examining me as though I am now utterly transparent [...].» (p. 85).

Perspectivar o agente do aeroporto como encarnação autoral é reconhecê-lo à partida poder desmistificador:

«[The author's intrusion that disrupts the fictional illusion] serves to prevent the all too readily mystified reader from confusing fact and fiction [...].» (Paul de Man, 1993: p. 219).

Como leitor — que o autor também é —, o agente coloca momentaneamente a dúvida a que a persuasão literária convida («He reads over the biographical details — to determine, you see, if I am fiction or fact

[...], p. 85), acabando por recair na tresleitura a que o acto crítico parece condenado: “Ah yes,” [...] “Zuckerman the Zionist agent,” he says, and returns my American passport. “An honor,” he informs me, “to have entertained you here, sir. Now back to the little world around the corner.” (pp. 85-86).

Não se pode, portanto, confiar sequer nesta voz que remete simbolicamente para o autor como representativa do mesmo:

«But the truth that might oppose such falsity receives almost no direct intentional and verbal expression [...], it does not receive its *own* word — it reverberates only in the parodic and unmasking accents in which the lie is present.» (Bakhtine, 1990: p. 309).

De acordo com a minha leitura de *The Prague Orgy*, que procurou privilegiar a dimensão metaficcional do texto, todos os discursos do romance seriam paródicos, nenhum deles fornecendo de forma translúcida instruções de leitura fiáveis. O facto de a constelação de sentidos se disseminar por todo o tecido heteroglótico dilata a margem de erro do trabalho crítico, que me parece então lucrar em incorporar no seu horizonte metodológico a questão que coloco na epígrafe, testemunha da condenação à não-totalização de sentido. Afinal, a crise e aprendizagem de Zuckerman perante uma realidade deceptiva oferecem-se como a grande metáfora da condição do crítico, confrontado com o Outro através da realidade cambiante do texto.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTINE, M.

1990, «Discourse in the Novel», in *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press.

1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BELLOW, Saul

1977, *Mosby's Memoirs and Other Stories*, New York, Penguin.

COOPER, Alan

1987, «The Sit-Down Comedy of Philip Roth», in BLACHER-COHEN, Sarah (ed.), *Jewish Wry*, Detroit, Wayne State UP.

GIRGUS, Sam B.

1979, *The Law of the Heart*, Austin and London, University of Texas Press.

KRISTEVA, Julia

1976, *Le Texte du Roman*, Paris, Mouton, [1970].

KUNDERA, Milan

2002, *A Arte do Romance*, Lisboa, D. Quixote, [1988].

336

MAN, Paul de

1993, *Blindness and Insight*, London, Routledge, [University of Minnesota, 1971].

1989, *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70.

MUECKE, D. C.

1970, *Irony*, Methuen, Methuen & Co..

RORTY, Richard

1989, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, CUP.

ROTH, Philip

1996, *The Prague Orgy*, New York, Vintage [Farrar, 1985].

SHECHNER, Mark

1987, 'Dear Mr. Einstein' — Jewish Comedy and the Contradictions of Culture», in BLACHER-COHEN, Sarah (ed.), *Jewish Wry*, Detroit, Wayne State UP.

TODOROV, Tzvetan

1981, *Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique*, Paris, Seuil.