

O E S S E N C I A L S O B R E

# Philip Roth

Mário Avelar

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA NÃO É PERMITIDA POR LEGISLAÇÃO

O ESSENCIAL SOBRE

# Philip Roth



O E S S E N C I A L   S O B R E

# Philip Roth

Mário Avelar



# Índice

- 7 **Prólogo**
- 1**
- 11 **Os primeiros anos**
- 2**
- 23 **A invenção de uma identidade literária**
- 3**
- 47 **Zuckerman entra em cena**
- 4**
- 83 ***Conseguem imaginar a velhice?***  
***É claro que não. Eu não conseguia.***
- 107 **O epílogo anunciado**
- 115 **Obras citadas**



# Prólogo

Duas notas e um esclarecimento se impõem antes de caminharmos ao encontro da identidade biográfica e literária do escritor norte-americano que nos ocupa neste *Essencial*, Philip Roth.

A primeira nota envolve a diversidade literária da América do pós-II guerra mundial. Num país que, podemos dizê-lo, abraça geograficamente um continente, as circunstâncias antropológicas, nas suas mais diferentes expressões culturais, evidenciam singularidades criativas e ritmos próprios de consagração estética. Um elíptico recuo no tempo permite-nos sinalizar, ao longo do século XIX, dois grandes polos culturais apenas, ambos situados na costa leste: o da Nova Inglaterra, com a sua *sede* em Boston, onde emergiu o grupo que, pela relevância de Ralph Waldo Emerson, viria a ser conhecido como transcendentalista, e o de Nova Iorque — cuja agitação urbana Walt Whitman cantaria, e em cuja alfândega Herman Melville trabalharia. À medida que o século se avizinhava do crepúsculo, o *Midwest* começava a afirmar-se, impondo Chicago como

um dos mais relevantes solos modernistas, celebrado por Carl Sandburg.

Após a II guerra mundial, o cenário alterar-se-ia drasticamente pela emergência de outros solos literários que impuseram uma rica polifonia estética e... étnica. A título de exemplo cito Black Mountain College, uma instituição na Carolina do Norte, onde em torno do poeta Charles Olson se reuniram pintores como Robert Rauschenberg, compositores como John Cage, poetas como Denise Levertov e coreógrafos como Merce Cunningham, assim suscitando encontros entre diferentes formas de expressão artística. Outro caso relevante, em particular pelo seu impacto nas gerações da chamada contracultura, surge nesse espaço mítico da Costa Oeste, sediado em S. Francisco, e envolvendo poetas como Lawrence Ferlinghetti, fundador de uma livraria e editora *City Lights Books*, que ainda hoje dá voz a expressões das margens, ou Allen Ginsberg, autor do famoso *Uivo*. Na outra costa afirma-se um conjunto de poetas que fazem do diálogo entre a palavra e a pintura de vanguarda, como o expressionismo abstrato, uma evidência quotidiana; refiro-me à chamada Escola de Nova Iorque, de John Ashbery e Frank O'Hara, entre outros. Já sob o signo de Freud vai-se insinuando, a partir de Boston, e tendo Robert Lowell como figura porventura mais conhecida, uma prática de enunciação poética que ficará identificada como confessional. Sylvia Plath será, talvez, o seu ícone mais mediático, não sem recordar que Louise Glück, a recente recetora do Nobel, é amiúde entendida no seio desta tradição.

E termino pois a lista vai longa, embora fique muito aquém da pluralidade que então configura

o horizonte literário americano, do formalismo acadêmico dos *New Critics* à subversão negra tanto na lírica — Amiri Baraka ou Gwendolyn Brooks —, como no drama — Alice Childress —, dos escritos radicalmente influenciados por Jung, como os de Robert Bly, ao neorromantismo de A. R. Ammons, da riqueza dramática da Broadway, à intensidade dos conflitos do subconsciente de Tennessee Williams ou Arthur Miller, do experimentalismo narrativo da metaficção de Donald Barthelme, ao gótico do Sul de Flannery O'Connor ou Carson McCullers, dos escritores do Oeste que recuperam as tradições nativas, como Leslie Marmon Silko, às vozes que se afirmam a partir do microcosmo judeu, como Saul Bellow, Bernard Malamud ou Philip Roth.

A segunda nota, decorrente da anterior, e muito breve, diz respeito à especificidade da identidade local; no caso que nos interessa, o tecido urbano de Nova Jérсия, cenário da generalidade das narrativas rothianas. Permite esta nota para referir que, quis o acaso, fosse este um espaço de constante regresso meu, tanto por razões académicas, como pelos contactos com a numerosa comunidade portuguesa aí residente. Para já, limito-me a sinalizar aquele contexto, que retomarei ao longo das páginas seguintes, visto nele confluírem dimensões fundamentais para a nossa compreensão daquelas narrativas: as dinâmicas culturais, sociais e políticas peculiares do microcosmo — o Estado —, e do macrocosmo — a sociedade americana desde o pós-II guerra. Chamemos-lhe glocalização.

Por fim, o esclarecimento. Devo, neste âmbito, identificar com clareza aquelas que foram as

minhas fontes para a elaboração deste *Essencial*. São elas, *Roth Unbound – A Writer and His Books*, o estudo biobibliográfico de Claudia Roth Pierpont – não, não é familiar do escritor –, *The Facts – A Novelist Autobiography* e *Reading Myself and Others*<sup>1</sup>, do nosso autor, e ainda a sua obra ficcional. Menos identificável, e porventura mais idiossincrática, a investigação que tenho vindo a realizar desde o início da década de 1980, e que determinou uma abordagem específica da literatura norte-americana que, naturalmente, irá ecoar no olhar que perpassa pelas páginas que se seguem, e que considerarei relevante para, neste *Essencial*, enquadrar a obra de Roth naquele contexto e para identificar diálogos ou ecos pouco perceptíveis para quem não esteja tão familiarizado com as subtilezas daquele solo. Uma derradeira nota sobre um... fantasma, uma *fonte quase ausente*; refiro-me à circunstanciada biografia da autoria de Blake Bailey, publicada em 2021, ou seja, quando este *Essencial* estava já praticamente finalizado. Após a sua leitura que me iluminou muitos detalhes biográficos, como os que informam os momentos finais da vida de Roth aqui evocados, posso afirmar que a informação nela colhida não altera a minha exposição.

---

1 Mesmo no caso de obras que li na versão original, evoco os títulos em língua portuguesa. No entanto, no caso destas duas obras, eventuais citações são traduções minhas.

# 1

## Os primeiros anos

Embora seja um prelúdio exótico, início esta incursão biobibliográfica com uma convocação fílmica que a ela não está diretamente ligada. Servir-nos-á, todavia, este prelúdio para melhor entender a subjetividade que enquadrou a chegada ao Novo Mundo de gerações pretéritas, e assim modelou um mito, do qual Philip Roth participa e que tão intensamente interpela na sua obra. Refiro-me a *Avalon*, o filme de Barry Levinson que encerra a sua trilogia de Baltimore.

*Avalon*, cuja designação não é, obviamente, acidental, devido a essa carga mítica que encerra no imaginário coletivo ocidental a ilha mítica do rei Artur da Távola Redonda, inicia-se com a chegada de Sam Krichinsky, um emigrante da Europa central, ao Novo Mundo no dia 4 de Julho. Confidencia em *off* o protagonista: *Vim para a América em 1914. Foi o dia mais lindo do mundo. Por toda a parte havia fogos de artifício que pareciam dizer: «Sam está a chegar à América».*

A justaposição de dois momentos festivos, o coletivo, a fundação nacional, e o individual, a chegada

do emigrante ao Novo Mundo, enfatiza a América como Ideia, como Terra Prometida onde se concretizam ideais iluministas como o de um *melting pot* passível de viabilizar a realização dos sonhos que cada um de nós traz dentro de si.

Ora, se a primeira geração de imigrantes, a de Sam, ainda preserva o apelido original que o lembra das suas origens no Velho Mundo, os membros das novas gerações optariam por americanizá-lo, transformando-o em Kaye e em Kirk. Em meados do século XX esta seria uma estratégia de integração no macrocosmo, na sociedade americana.

Os antepassados de Roth conheceram uma experiência idêntica à daquelas personagens ficcionais. Com efeito, em finais do século XIX, os seus avós fizeram parte da primeira grande vaga de imigrantes vindos da Rússia e da chamada Galícia polaca — uma região situada a oeste da atual Ucrânia e a sul da Polónia. No seu derradeiro romance, *Némesis*, Roth evocou esta memória através do avô do protagonista, Bucky Cantor, que «tinha vindo sozinho para a América na década de 1880, criança imigrante nascida numa aldeia judaica da Galícia, na Polónia.» (*Némesis*, 29) Tal como as personagens mais jovens de *Avalon*, o avô materno de Roth alterou o nome próprio de Feivel para Philip. Tal não sucederia, porém, com o avô paterno, Sender Roth, que, apesar de ter estudado com o objetivo de ser rabino, acabaria por integrar as legiões industriais de Newark, onde vivia a avó materna.

A avó paterna vivia igualmente em Nova Jérсия, mas em Elizabeth, uma grande urbe sede do condado de Union, na altura maioritariamente habitada por católicos irlandeses. À semelhança do que

sucedida com muitos imigrantes de primeira geração, ambas falavam um inglês rudimentar. Por mera curiosidade, refira-se que o nome da tia-avó paterna, Meema Gitche, surgirá em *Operação Shylock*.

Newark e Elizabeth constituem, deste modo, o eixo onde se iria mover a família Roth; na primeira nasceu e cresceu Herman, seu pai, e, na segunda, Bess, sua mãe. Newark era, então, um *melting pot* onde coexistiam diferentes comunidades — judaicas, italianas, irlandesas, alemãs e negras — que se encontravam confinadas aos seus espaços próprios, com fronteiras bem delimitadas.

Este é um aspeto que, para um leitor português, pode parecer irrelevante, mas que devo enfatizar, visto a diversidade étnica e religiosa implicar uma tensão constante entre aquilo que, em *Rites of Assent*, Secvan Bercovitch designou a *retórica de consenso* que sustenta o imaginário da Terra Prometida, e as diferentes memórias que cada grupo traz consigo do Velho Mundo e que, para o Novo, transporta, configurando singulares percepções do mito.

Foi nesta mesma Newark que, a 19 de março de 1933, nasceu Philip — Sandy, o irmão mais velho, nascera seis anos antes —, e ali viveu, até aos nove anos de idade, num apartamento de cinco assoalhadas, no número 81 de Summit Avenue, em Weequahic — pronuncia-se *wih-QWAY-ik*, embora haja quem diga *WEEK-way*. Este era um bairro predominantemente judeu desde que a primeira e a segunda gerações de imigrantes o haviam ocupado nas décadas de 20 e 30 do século passado, desejosas de deixar para trás a zona mais pobre do chamado *Terceiro Círculo* de Newark.

Como seria de esperar para um jovem da sua comunidade, durante três anos frequentou, três vezes por semana, a escola hebraica. A par deste processo de aprendizagem decorria a experiência comunitária de observação dos rituais ligados aos dias santos: o novo ano judaico, o dia da expiação (*Yom Kippur*), e os dez dias de arrependimento (*Aseret Yemei Teshuvah*). Assim se integrava num imaginário sociocultural que dava coesão a essa mesma comunidade, concedendo-lhe um sentido de pertença e de identidade com os quais se iria confrontar ao longo da vida e que a sua obra espelharia.

Com o imaginário deste microcosmo judaico coexistia o do macrocosmo, a América. Recorda Roth em *Os Factos – Autobiografia de um Romancista* que, por cima do telefone – então signo da classe média, na sala de entrada do apartamento familiar – estava uma cópia emoldurada da Declaração de Independência que havia sido oferecida ao pai pela companhia de seguros onde trabalhava, como tributo pelos resultados obtidos ao longo do ano. Confidencia ele que, ao olhar diariamente para aquele documento (mítico), sentia que ali desvendava um elo ligando esses campeões da igualdade – os Pais Fundadores da jovem nação – aos seus *benfeitores*, isto é, àqueles que, na companhia de seguros, lhes permitiam viver e realizar o sonho da classe média, o sonho americano (*Facts*, 21-22). Passado e presente confluíam, deste modo, num imaginário mítico sempre renovado.

Foi também aí, nesse apartamento, tinha então 17 anos, que, já perto do final de outubro, pela primeira vez viu perturbada a tranquilidade e a segurança do lar, quando, para surpresa sua, se deparou

com a presença insólita do pai sentado à mesa da cozinha a meio da tarde. Daí seria levado para o Beth Israel Hospital, em Newark, onde permaneceria internado durante seis semanas, tendo sobrevivido graças ao efeito da sulfonamida, um medicamento que fora desenvolvido nos primeiros anos da II guerra mundial (*idem*, 11-13).

Referi a segurança do lar. Roth aborda este tópico na sua narrativa autobiográfica através de exemplos muito concretos que nos ajudam a melhor conhecer o meio onde cresceu e se formou. Um deles seria a ausência de jovens provenientes de famílias divorciadas entre aqueles com quem convivia. O divórcio era algo confinado aos tabloides e às revistas dedicadas ao mundo do cinema. *Os judeus não se divorciavam*, não porque o divórcio fosse proibido pela lei judaica, mas simplesmente *porque assim era*. Numa das suas últimas obras, *Indignação*, Roth irá retomar este tópico: «O divórcio era desconhecido no nosso bairro judaico. Eu estava mesmo convencido de que era praticamente desconhecido no mundo judaico. O divórcio era vergonhoso. O divórcio era escandaloso. Desfazer uma família com um divórcio era praticamente um ato criminoso.» (*Indignação*, 121)

De igual modo, os maridos judeus não vinham embriagados para casa e não batiam nas mulheres... *porque assim era*. Assim se concebia uma ideia — a da família como um porto seguro face à *hostilidade dos gentios*, e uma tríade — família, Newark, judeu (*Facts*, 14-16). Importa referir que semelhante sentido de identidade não significava uma balcanização voluntariamente assumida, como não raro sucede hoje sob o signo ideológico

do chamado multiculturalismo. Roth é muito claro a este respeito quando esclarece que quem cresceu nas décadas de 30 e 40 do século passado, numa altura em que não havia ainda um estado judaico, mesmo frequentando a escola hebraica, não sentia diferença entre ser judeu e ser americano (*idem*, 122), apenas uma modulação própria num estar quotidiano.

Era assim aquele porto seguro, de casas e lojas algo bucolicamente situadas em ruas protegidas por fileiras de árvores, algures entre as zonas mais residenciais de Hillside e as unidades industriais de Irvington, que Roth recorda nesta obra que tenho vindo a convocar, esclarecendo que a segurança ali conhecida na infância, seria em tudo idêntica àquela que uma criança como ele teria então sentido numa qualquer quinta no Indiana (*idem*, 30).

Era ainda esse sentimento de segurança que os acolhia durante as férias em Bradley Beach, estância balnear frequentada pelas famílias judaicas de classe média baixa na costa de Nova Jérсия. Nem a escola em Weequahic, evocada em romances seus como *Pastoral Americana*, então maioritariamente frequentada por jovens judeus, perturbava essa segurança.

Num breve parêntesis devo referir que mudaram os tempos e, decorrendo da mobilidade que caracteriza a constante reconfiguração social e o rosto dos tecidos urbanos na América, esta comunidade é hoje aí residual. Já em 1988 Philip Roth escrevia que, há mais de duas décadas, toda a zona de Weequahic tinha passado a ser parte do *vasto pardieiro negro de Newark*. Por essa razão, quando ia visitar o pai a Elizabeth, e fazia um desvio para

passar pelas nessa altura decadentes ruas da sua juventude, sentia que o seu *rosto branco não era bem-vindo* (*idem*, 33).

Regressando ao tal porto seguro da sua juventude. Se a escola o era, o mesmo não se poderia dizer do espaço que deveria percorrer, desde sua casa, até ali chegar, pois, como ele lembra, numa cidade industrial com tantos e tão divergentes cenários étnicos, e de, ainda que não muito perceptíveis, matizes sociais, eram frequentes os conflitos entre jovens dos vários bairros. Essa insegurança persistiria quando ingressou no ensino secundário e foi forçado a percorrer 40 minutos de autocarro até à tão distante Bloomfield Avenue (*idem*, 25-26).

Assim se vai delineando um contexto e um perfil em torno do qual a identidade do jovem Philip se vai construindo. Para além das raízes judaicas e da memória iluminista que perpassa o sonho americano, esta identidade seria, ainda, indissociável da vivência política coeva. Esclarece ele que seus pais eram fervorosos apoiantes do chamado *New Deal*, concebido no seio da tradição liberal, e levado à prática pelo *maior protótipo nacional de vítima* da poliomielite, o Presidente Franklin D. Roosevelt e pelo Partido Democrata. Na galeria de heróis da sua família, iniciada pelos Pais Fundadores, Roosevelt ocuparia um lugar seminal. Através desses heróis era um óbvio sentido de *americanidade* que se intensificava no seio do núcleo familiar. A par deste assistia-se a uma erosão gradual da ortodoxia judaica, prevalecte nas primeiras gerações imigrantes de Newark, em cujas casas a língua inglesa fora ainda uma tímida presença, e o *yiddish* predominara.

Talvez estranhamente para nós, um dos elementos culturalmente integradores dessa *americanidade* era o *baseball*, ao qual estavam associados signos facilmente reconhecíveis como a luva, o bastão, a bola e o incontornável... boné. A relevância deste desporto, enquanto fator de congregação e de sentido de pertença, é sinalizada por Roth ao considerá-lo *uma grande religião nacionalista* (*idem*, 31). Deste modo, a integração dos jovens numa equipa de *baseball* não era entendida apenas como uma qualquer prática desportiva, mas sim como modo de confirmar o tal sentido de pertença familiar, não apenas face a uma comunidade, mas sim face a toda uma nação.

Algo ironicamente, poder-se-ia dizer que o processo de naturalização das famílias imigrantes se completava com a inclusão de um elemento da segunda geração numa equipa de *baseball*. Se este se tornasse um herói no campo, isso significaria granjear um reconhecimento social que se ampliaria a todo o núcleo familiar. Com este elíptico esclarecimento, o leitor poderá compreender um pouco melhor a dimensão heroica e o impacto que Seymour «Swede» Levov, o trágico protagonista de *Pastoral Americana*, tinha na comunidade. A ele regressarei na devida altura.

Um dos textos que melhor nos ajudam a compreender o delinear da complexa identidade americana surgiu em 1872, quatro anos antes da *Declaração de Independência*, portanto. Intitula-se *Cartas de um agricultor americano*, e foi escrito por J. Hector St. John de Crèvecoeur, nome que, após a naturalização, adquiriu o cidadão francês Michel Guillaume Saint Jean de Crèvecoeur. Uma das secções desta

obra fascinante é dedicada à narração dos vários instantes biográficos de um emigrante, desde a sua chegada ao Novo Mundo, ao seu acolhimento e integração social, à criação de um núcleo familiar e ao seu sucesso económico, comprovado numa tabela onde são discriminados os custos e ganhos conseguidos ao longo do tempo; todo este percurso confirmaria a busca da felicidade realizada na *terra das oportunidades*, a qual passa pela aquisição do estatuto de cidadão, pela integração na comunidade, pela construção de um núcleo familiar e pela independência económica. Este ideal de uma classe média na *terra das oportunidades* será, mais tarde, conhecido como *sonho americano*.

Enquadramento feito, regressemos àqueles anos de formação. Em 1949 Herman Roth foi transferido para um escritório na cidade de Union, igualmente em Nova Jérсия, o que correspondia a uma promoção, não tanto pelo facto de aquele ser um lugar de intensa atividade financeira, mas sim pela *oportunidade* que isso podia significar. Foi aí que Philip teve o seu primeiro emprego e que tomou contacto com a realidade da classe trabalhadora do Ironbound District, anos mais tarde profusamente habitado pela comunidade portuguesa. Talvez esse contacto tenha contribuído para se tornar apoiante de Henry Wallace, o candidato da esquerda do Partido Democrata que Oliver Stone celebrou no seu documentário *The Untold History of the United States*.

Foi também aí que ingressou na universidade: uma extensão mais acessível para o rendimento familiar do que a Universidade de Rutgers, já que a sede desta instituição só estaria ao seu alcance se

obtivesse uma bolsa de estudo. Quanto a Princeton, nem pensar, já que, naqueles tempos, esta prestigiosa Universidade não admitia... judeus. Em março de 1951 faz uma viagem de sete horas de carro com os pais até Lewisburg, uma cidade profundamente conservadora na Pensilvânia, onde estava sediada a Universidade de Bucknell, conhecida pela importância que as artes liberais nela assumiam. Aí seria entrevistado e admitido, embora sem a ajuda de uma bolsa de estudo.

E assim começam as suas primeiras incursões na escrita. Thomas Wolfe, com o seu acolhimento da dimensão autobiográfica na prosa, era, então, para ele um gigante a emular. No entanto, a apropriação da experiência pessoal como fonte de inspiração para a escrita — os cenários da sua Asheville natal, na Carolina do Norte, não se lhe afiguravam credíveis se fossem transpostos para a sua própria realidade. Interroga ele em *Os Factos*: «como é que a arte poderia estar ancorada num bairro judeu de Newark?» E acrescenta: «em lado algum era perceptível um judeu; não havia judeus nas histórias, nem Newark...» (*idem*, 59-60).

Mesmo que não fosse, para ele, evidente uma eventual balcanização, devido à sua origem judaica, numa escola em que o conselho de administração era maioritariamente composto por membros da igreja batista, em que frequentar os respetivos serviços religiosos era obrigatório, e em que a única outra instituição reconhecida era a *Associação Cristã* (*idem*, 61), era, todavia, no plano das referências criativas que este jovem apoiante de Wallace e de Stevenson sentia uma falha. Até que (e aqui recorro ao leitor uma referência feita no prólogo

aos escritores judeus), em 1953, Saul Bellow publica uma obra que irá despoletar uma radical abertura de horizontes; refiro-me a *As aventuras de Augie Marsh*, onde surge a famosa declaração inicial do protagonista: *Sou americano, nascido em Chicago*.

A Bellow seguir-se-á Bernard Malamud, confirmando que Chicago ou Brooklyn, e não apenas a Nova Iorque de Fitzgerald, a Boston de Henry James ou a Paris de Hemingway, podiam ser *matéria literária*, e que esta podia não só acolher os matizes e subtilezas da linguagem quotidiana dos imigrantes judeus, nomeadamente dos mais pobres, como até um tópico da cultura popular como... o *baseball*.

Talvez tenha sido esse impacto que Roth transporta, em 1979, para o universo ficcional em *O Escritor Fantasma*, através do alter-ego Nathan Zuckerman que então dá entrada na galáxia rothiana. Ao contemplar a sala de estar da casa do escritor E. I. Lonoff — personagem inspirada em Bernard Malamud — na sua quinta na Nova Inglaterra, confia este narrador: *É assim que vou viver*.

Em outubro de 1956, a sua segunda narrativa breve — expressão que prefiro a «conto» para traduzir *short story* — foi escolhida para integrar o volume *Best American Short Stories*, desse mesmo ano, editado por Martha Foley. Foi nessa altura que teve duas ofertas de trabalho, uma como revisor na prestigiada editora Farrar, Straus, and Cudahy, e outra com idênticas funções na, igualmente prestigiada, revista *The New Yorker*. Roth recebeu, entretanto, um convite de Napier Wilt, seu antigo professor e na altura diretor do departamento de Humanidades da Universidade de Chicago, para integrar o seu corpo docente como assistente. Porque esta

era a opção que mais tempo lhe permitia dedicar à escrita, nela recaiu a sua escolha.

Ali estabeleceria relações de amizade com outros dois jovens aspirantes a romancistas, Richard Stern (*Golk*, o seu primeiro romance, seria publicado em 1960) e Thomas Rogers (*The Pursuit of Happiness*, seu primeiro romance, só viria a lume em 1968), e com o crítico e editor Ted Solotaroff, que após ter passado pela revista *Commentary*, seria fundador de *The North American Review*.

Roth encontrou um apartamento modesto no Lower East Side de Chicago, pago devido ao adiantamento de \$7,500 que recebeu da editora Houghton Mifflin, pelo manuscrito de *Goodbye, Columbus* que deveria ser publicado na primavera de 1959.

E assim iniciamos o percurso pela obra que o celebraria.

## 2

# A invenção de uma identidade literária

Impulsionado pelo acima referido gesto de Bellow nos contos que dão corpo a *Goodbye, Columbus*, Roth penetrou nas margens socioculturais definidas pelo *nobre ethos* americano W.A.S.P. — Branco, Anglo-Saxónico e Protestante, em particular através da personagem de Neil Klugman, da narrativa que dá título ao volume, um jovem judeu de 23 anos licenciado pelo polo de Newark da Universidade de Rutgers.

Deste modo, a memória histórica de Nova Jérсия invade a intriga reivindicando a nobreza do seu lugar na narrativa heroica da jovem nação; é esta memória coletiva que se funde com a pessoal, com a de Neil, o narrador protagonista, alter-ego de Roth:

O anexo era um edifício de tijolo, velho e coberto de vinha virgem, e sempre me lembrou a ligação de Nova Jérсия ao nascimento do país, com George Washington, que tinha treinado o seu aguerrido exército — como uma pequena placa de bronze informava os pequenos visitantes que nós éramos — naquele

mesmo parque em que agora eu estava sentado. Mais adiante, passado o museu, ficava o edifício bancário em que tinha feito os meus estudos. Tinha sido convertido numa extensão da Universidade de Rutgers... (*Columbus*, 41).

São aqui evidentes as analogias com o percurso biográfico de um autor que, ainda sob o signo de Bellow, decide tomar esse percurso e as respetivas circunstâncias e detalhes como fonte de inspiração. Na verdade, mais do que a margem judaica do *ethos*, o que é transportado para o centro da narrativa é uma margem dessa margem, a classe média baixa que aspira ao sonho americano dominante.

E este é representado por Brenda Patimkin, uma estudante de Radcliffe, prestigiada instituição universitária frequentada pelas jovens de uma classe média alta. A evidência do estatuto social projeta-se, por exemplo, na descrição dos espaços urbanos por elas habitados, em cujas artérias pontuam os nomes de vultos da vida política e social, de mecenas e benfeitores. No entanto, Roth não representa um espaço cristalizado no tempo, demonstrando como a sociedade americana radica num constante e desejado dinamismo que se materializa na ascensão social; fá-lo, porém, através de um detalhe, o frigorífico que viu na casa dos Patimkin. Era este «um frigorífico antigo e alto; a sua presença foi para mim um testemunho das raízes dos Patimkins em Newark. Este mesmo frigorífico tinha em tempos estado na cozinha de algum apartamento situado num prédio de quatro inquilinos, provavelmente no mesmo bairro em que eu vivia desde sempre» (*idem*, 52).

Refere Claudia Roth Pierpont que aquela personagem — «the king's daughter» — terá contribuído para a criação do estereótipo da *princesa judia americana*, expressão que surgiria uma década mais tarde, já no início dos anos 70, provavelmente também devido à ênfase desta dimensão na adaptação para o cinema do romance levada a cabo, em 1969, por Larry Peerce (Pierpont, 10-11).

Se a Bellow se deve a imersão na alteridade radical de Newark — cenário industrial ao qual não se associavam as belas artes nem a presença das elites sociais — e no solo cultural de uma classe média baixa judaica — tão distinto do protestantismo e do seu *ethos* então dominantes, será, todavia, a um romancista ligado ao cânone que Roth irá colher o eixo em torno do qual se configura a narrativa; refiro-me a F. Scott Fitzgerald.

A este escritor modernista, Roth deverá, desde logo, a relevância da descrição espacial onde as personagens se movem, em particular no que isso significa de uma certa convocação da utopia; recorde-se, a título de exemplo, o modo como o narrador de *O Grande Gatsby*, Nick Carraway, olha Daisy e a sua amiga ao entrar na sala da mansão, e como nessa sua percepção é toda uma idealização (utópica) que se configura. Além disso, o próprio título do romance, colhido de uma canção cantada pelos jovens licenciados na Universidade do Ohio, em Columbus, ecoa indiretamente um outro tópico central daquele romance de Fitzgerald; refiro-me à melancolia nostálgica com que este encerra através das palavras de Nick — *somos barcos navegando contra o passado*.

Acrescente-se que, ainda subtil e subliminarmente, aquela melodia convoca a presença de um

rito de passagem nuclear na vida de um qualquer estudante americano e da sua família, a cerimónia de graduação, signo paradoxal da euforia devida ao sucesso de uma tarefa que se conclui, e de disforia, pois naquele instante ficam remetidos para o passado e para a memória os *glory days* que esse outro distinto nativo de Nova Jérsia e apaixonado da obra de Roth — Bruce Springsteen — cantou.

Ora, se em *O Grande Gatsby* essa nostalgia é um traço disfórico com que o romance se encerra, em *Goodbye, Columbus*, ela — essa nostalgia e, conseqüentemente, essa atmosfera disfórica — é indiretamente antecipada no título, assim prevalecendo ao longo de toda a narrativa.

Roth introduz ainda num contexto algo idealizado tensões que antes haviam sido denegadas, como as ligadas à sexualidade, nomeadamente no que à sensibilidade e ao ponto de vista feminino diz respeito, e às relações entre mãe e filha. A verbalização destas tensões e a sua presença embraia-dora na dinâmica narrativa, por ele agora tornadas explícitas, colocam-no num solo, mais do que inovador, de rutura face ao seu tempo. E nesse sentido não será ilícito recordar o modo como essas mesmas tensões prevalecem num romance que, com este, temporalmente coincide, *A Campânula de Vidro*, de Sylvia Plath, publicado sob o pseudónimo Victoria Lucas em 1963.

Ainda no âmbito desta ampla abertura a espaços de alteridade, deve ser mencionada a silenciosa presença do jovem negro que frequenta a biblioteca pública de Newark onde Neil trabalha. A sua relevância na narrativa deve ser sinalizada e explicitada.

Por um lado, pelo facto de esta ser uma presença que é entendida, por outros sectores étnicos, como uma ameaça — «Já viste o que eles fazem em Seth Boyden? Atiram as garrafas de cerveja, e logo das grandes, para o relvado. Estão a tomar conta da cidade.» (*Columbus*, 45). Anos depois, em *O Complexo de Portnoy*, essa distância face ao Outro é verbalizada através de um dos traços do *ethos* americano, o da responsabilização individual confirmada pela existência de um seguro que protege face às circunstâncias — acidentes — e inevitabilidades — a velhice — da vida. Refere o pai do narrador: «diz-me lá como é que se pode ter esperança de que estes pretos um dia venham a viver decentemente? Como é que não conseguem um destino melhor se nem sequer são capazes de perceber a importância de um seguro de vida? Será que se estão completamente nas tintas para os familiares que cá ficam?» (*Portnoy*, 15-16).

Por outro lado, essa presença é silenciosa e marcada por uma postura de absorção, de fechamento no seu próprio universo, que, todavia, implica uma abertura a um certo tipo de idealização, visto a sua atividade de leitura recair em obras de arte: os cenários do Taiti concebidos por Gauguin. Quão diferentes são estes, na sua dimensão bucólica, dos do quotidiano de um jovem negro numa América em que a luta pelos direitos cívicos tinha vindo a intensificar-se.

Por fim, importa recordar que esta é uma personagem anónima. A ausência do seu nome, de explicitação da sua identidade, indicia a invisibilidade de uma margem da sociedade americana coeva; invisibilidade essa que havia sido já explorada por

outro escritor seu contemporâneo, Ralph Ellison, em *O Homem Invisível*, que, alguns anos antes, em 1953, lhe valeu o *National Book Award*.

Não será apenas a invisibilidade ellisoniana que pode ecoar nesta personagem. Importa mencionar aqui uma convocação mais remota, a de Jim em *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, e o modo como aquele jovem, qual sombra de Neil com o qual indicia um certo par, assim retoma outro par famoso da literatura americana, o de Huck e Jim, e, mais remotamente, o de Ismael e Queequeg, em *Moby-Dick*, de Herman Melville.

Esta breve sinalização permite evidenciar o facto de *Goodbye, Columbus* exhibir um amplo diálogo com as margens, com diferentes alteridades; um diálogo que nos impede de o confinar a um contexto sociocultural judaico. Deste modo, será legítimo contestar o diagnóstico de Claudia Roth Pierpont quando considera que a verdadeira inovação de Roth, no final da década de 1950, terá sido a ausência de qualquer sentido de tragédia ou opressão em torno do quotidiano judaico (Pierpont, 11).

Tal não significa que vozes relevantes do solo literário judaico não tenham sido recetíveis aos seus textos; bem pelo contrário. Do acima mencionado Saul Bellow, a conceituados críticos como Alfred Kazin, Irving Howe — esta figura destacada das letras americanas é autor de *O Mundo dos Nossos Países*, uma obra sobre a tradição judaica no Novo Mundo — e Leslie Fiedler, foi evidente o reconhecimento de que algo de novo ali se insinuava. Mas o reconhecimento não se confinava àquele contexto, como desde logo prova o referido contrato com a editora Houghton Mifflin, e o acolhimento que

recebe na *capital da cultura ocidental*, como alguém chamou à Nova Iorque do pós-II guerra.

Como ele próprio escreve em *Os Factos*, Nova Iorque era para um *ex-newarker*, uma cidade mais mítica do que Paris ou Roma (*Facts*, 109). Ali conheceu, conviveu e desenvolveu relações de amizade com personalidades como Martin Greenberg, da revista *Commentary*, Robert Silvers, editor da prestigiada *Harper's* e fundador do *New York Review of Books*, George Plimpton, da *Paris Review*, Rust Hills, da *Esquire*, e Aaron Asher, de *Meridian Books* (*idem*, 100).

E assim era toda uma experiência de vida cujos horizontes, decorrendo desse mesmo sucesso, se alargavam. No verão de 1958 viajara pela Europa, visitando Londres, Paris, Florença e Siena. Em Paris recebera o prémio Aga Khan, da *Paris Review*, que lhe havia sido atribuído por «Epstein», um dos contos de *Goodbye, Columbus*. Nele se prefigura o modo gráfico e cru como a velhice e a degradação do corpo seriam por ele dissecadas em obras semi-nais; veja-se este passo:

O que noutros tempos se podia beliscar, o que noutros tempos era pequeno e firme, podia-se agora espetar com um dedo ou puxar. Tudo descaía. Epstein tinha fechado os olhos enquanto ela se vestia para dormir, e tinha-se tentado lembrar da Goldie de 1927, do Lou Epstein de 1927. Virou-se na cama e encostou a barriga às costas dela, e estendeu os braços para lhe pegar nos seios. Os mamilos eram compridos como os de uma vaca, do comprimento de um dedo mindinho (*Columbus*, 203-204).

No jantar que se seguiu à cerimónia da entrega do prémio, esteve sentado ao lado do célebre dramaturgo americano Irwin Shaw, que havia optado por viver em Paris após se ter manifestado publicamente contra a chamada caça às bruxas promovida pelo senador Joseph McCarthy e de, na sequência dessa sua tomada de posição, ter sido incluído na *lista negra de Hollywood*.

A par do reconhecimento surgiu uma reação radicalmente oposta por parte de sectores judaicos da classe média e de rabinos particularmente influentes, que o acusavam de antissemitismo e autoaversão. Na base desta atitude esteve «O Defensor da Fé», outro conto incluído em *Goodbye, Columbus*, previamente publicado na revista *New Yorker*, sobre um episódio de corrupção, ocorrido durante a guerra, no qual estavam envolvidos soldados judeus.

Roth evoca circunstanciadamente em *Os factos* as peripécias que rodearam todo este processo, para as quais admite que, na altura, não estava preparado. Curiosamente, tanto a mãe, de uma forma mais reservada, como o pai, muito mais expansivo, não se coibindo de a divulgar junto dos amigos, haviam acolhido sem quaisquer reservas aquela obra, admitindo que o que ali estava retratado correspondia, de uma forma rigorosa, à sua realidade. Talvez por isso mesmo, o seu pai tenha ficado perplexo ao saber que a Liga Anti Difamação de B'nai B'rith, sediada em Nova Iorque, e criada em 1913 com o objetivo de lutar contra o antissemitismo, o convidara para conversar sobre os protestos suscitados por «O defensor da fé». A conversa havida durante um almoço com dois representantes da Liga acabaria por ser cordial, limitando-se

Roth a *esclarecer algumas reclamações que teriam recebido*.

As suas tensões com a comunidade judaica pareciam ter chegado ao fim em 1960 após *Goodbye, Columbus* ter recebido o prestigiado *National Book Award* e o *Daroff Award*, atribuído pelo Jewish Book Council da América; importa referir que este último havia sido concedido no ano anterior a *Exodus*, de Leon Uris. A partir dessa altura foi convidado para proferir palestras em centros comunitários judaicos, junto de grupos da rede de estudantes Hillel — uma organização disseminada pelos Estados Unidos com o objetivo de promover e partilhar os valores e a História desta comunidade, e de templos judaicos até (*idem*, 124). Como acima afirmei, a polémica parecia ter sido encerrada até que... deixemos um pouco mais para diante os esclarecimentos.

Para já importa assinalar que, ainda em Chicago, Roth iniciara uma relação que provaria ser algo disfuncional, com uma jovem quatro anos mais velha, Margaret [Maggie] Martinson Williams. Com ela casou, no registo civil, em Yonkers, uma cerimónia que antecedeu a judaica celebrada pelo rabi Jack Cohen, o qual adquirira notoriedade por ter estado na génese da Sociedade para o Avanço do Judaísmo.

Roth retoma os incidentes que terão estado na origem do casamento — uma eventual gravidez e posterior aborto — no capítulo «Marriage à la Mode» de *My Life as a Man*, no qual Josie — alter-ego de Maggie — usa o mesmo argumento para ludibriar Peter Tarnopol. Segundo ele próprio afirma, em nenhum outro momento da sua obra circunstâncias biográficas terão sido reproduzidas tão literalmente (*idem*, 107). Dedicado a «Maggie»,

publica em 1962 *Letting Go*, onde ignora os tópicos polémicos anteriores. Henry James ecoa aqui na forma como Roth aborda os dilemas morais. Em janeiro de 1962 Maggie tenta suicidar-se, só então lhe revelando que não estivera grávida e que... não abortara. No final do ano regressa sozinho a Nova Iorque, para onde se mudara. Embora vivam separados, ela não lhe concede o divórcio.

A polémica inicialmente provocada por «O Defensor da Fé» seria reavivada, atingindo mais drásticas proporções, quando, em 1962, foi convidado a integrar um painel numa conferência numa universidade privada judaica em Nova Iorque, a Universidade Yeshiva. Os outros membros do painel eram o já consagrado Ralph Ellison, o que não deixou de ser motivo de orgulho para Roth, e Pietro di Donato, que ficara célebre devido ao *romance proletário* da década de 30 *Christ in Concrete*, inspirado no acidente que causou a morte de seu pai, trabalhador da construção civil.

Durante o debate o moderador interrogou-o se teria escrito aquelas mesmas histórias se vivesse na Alemanha nazi, pergunta essa que voltaria a surgir duas décadas mais tarde, em *O Escritor Fantasma*, pela boca da personagem juiz Leopold Wapter ao interpelar Nathan Zuckerman. Seguiu-se uma acesa discussão envolvendo a assistência, que lhe valeu uma não menos vigorosa defesa por parte de Ralph Ellison e aquilo que ele considerava ser a maior sorte que poderia ter tido: ficara estigmatizado (*idem*, 127 e 130).

Alguns anos depois, perto do final da década, *Goodbye, Columbus* seria, ainda que indiretamente, objeto de reconhecimento, quando a sua transposição

para o cinema, realizada por Larry Peerce, veria o argumento, da autoria de Arnold Schulman, receber o *Writers Guild of America Award*.

Não nos adiantemos, porém. No outono de 1962 Roth começa a ter sessões com Hans Kleinschmidt, psiquiatra judeu nascido na Alemanha, de onde fugira em 1933; estas sessões prolongar-se-iam durante cinco anos. No final de 1963 consegue finalmente obter o divórcio, sendo obrigado a pagar 150 dólares anuais à ex-mulher, cerca de metade do seu rendimento na altura, até ao final da vida ou caso ela casasse. No ano seguinte tem uma breve relação com Jackie Kennedy. Não entendendo este espaço como mero repositório de incidentes biográficos, alguns devem, contudo, ser sinalizados, nomeadamente por ecoarem na sua obra.

Neste âmbito importa assinalar a sua ligação com Anne Mudge — *a rapariga mais bonita que jamais vira* (*idem*, 132), uma jovem pertencente ao espectro social oposto ao de Maggie/Josie, e mencionada em *Os Factos* como May Aldridge. Com ela passou férias no tão na moda microcosmo das classes altas, Martha's Vineyard. Admite Roth que esse contexto social onde começara a mover-se, o reconhecimento e acolhimento por parte de amigos judeus, e aquilo que ele refere como a subtil dimensão antropológica que envolvia a relação amorosa com Anne/May despoletariam o contexto ficcional onde um novo protagonista poderia afirmar as suas maníacas autorrepresentações; refiro-me a Portnoy, de *O Complexo de Portnoy*, obra publicada em 1969, e adaptada ao cinema por Ernest Lehman três anos mais tarde; obra esta que, segundo ele próprio, *determinaria todas as escolhas*

*importantes que faria na década seguinte (idem, 137).* Veja-se, a título de exemplo, esta confissão perante o psiquiatra Doutor Spielvogel; o passo é longo, mas ilustra bem o solo a partir do qual emerge a culpa que o domina:

Senhor Doutor, esta gente é incrível! Esta gente é inacreditável! Aqueles dois [seus pais] são os maiores produtores e distribuidores de culpa do nosso tempo! Conseguem-me fazer acumular culpa como uma galinha acumula gordura! Telefona, Alex. Vem-nos visitar, Alex. Alex, não nos deixes sem notícias. Não saias da cidade sem nos dizeres... Da última vez que saíste sem nos dizeres o teu pai já estava disposto a chamar a polícia...

Doutor Spielvogel, esta é a minha vida, a minha única vida, e eu estou a vivê-la no meio de uma anedota de judeus! Sou o filho da anedota de judeus — só que não é anedota nenhuma! Diga-me, por amor de Deus, quem foi que nos mutilou desta maneira? Quem nos fez tão mórbidos, tão histéricos e tão fracos? [...] Oh, os meus segredos, a minha vergonha, as minhas palpitações, os meus rubores, os meus suores frios! (*Portnoy*, 41).

Teria sido este mais um episódio psicossomático como aquele que ocorreu no outono de 1967 durante um evento no Club 21 a propósito da publicação de *As Confissões de Nat Turner*, de William Styron, quando Roth sentiu, então, profundas tonturas, ao ponto de não conseguir estar de pé? O psiquiatra disse-lhe então tratar-se de um sintoma de inveja devido

à publicação do romance. Perante o seu argumento de que, na sua opinião, este era um grande livro, para além de que era amigo de Styron e que tivera as tonturas antes do evento, ele replicaria ser este um caso de *inveja por antecipação*. No dia seguinte, sentiu-se tão mal que foi levado para o hospital. O médico pressionou-lhe o abdómen e as dores eram lancinantes: o apêndice rebentara e o estômago estava cheio de pus. Esteve hospitalizado durante um mês, tendo sobrevivido à peritonite que matara os dois tios paternos e que quase causara a morte do pai. Inconsciente da gravidade deste episódio, e seduzido pela perspectiva idílica de fruir os derradeiros meses do ano em Martha's Vineyard, perguntou ao médico quanto tempo mais daquele outono iria deixar passar ao lado, ao que ele retorquiu: «Ainda não percebeu? Esteve quase a *passar ao lado de tudo!*» (*idem*, 138).

Os contactos proporcionados por aquele cenário privilegiado suscitaram até a hipótese de Bobby Kennedy poder arranjar forma de *Mr. Roth obter o divórcio para casar com Miss Aldridge* (*idem*, 137). No entanto, entre o assassinato de Martin Luther King e o de Kennedy, Maggie faleceu num acidente de automóvel em Central Park. Parecia assim confirmar-se, ainda que de uma forma algo insólita, o *dictum* de Oscar Wilde: *a vida imita a arte*. De facto, este trágico desenlace em certa medida coincidia com o de *Quando Ela Era Boa*, publicado em 1967. Nele Roth recuperara o então fora de moda subgénero do melodrama familiar, concebendo Lucy Nelson como uma espécie de versão do Midwest da Cathey, de *O Monte dos Vendavais*.

Roth começara a conceber esta obra em Yaddo, uma comunidade fundada no início do século passado, em Saratoga Springs, no estado de Nova Iorque, que desde então acolhe artistas vindos de todas as partes do mundo. Por ali passaram, entre outros, Saul Bellow e Sylvia Plath. Mais do que uma recuperação de tópicos previamente abordados e de eventual transferência para a escrita de fantasmas individuais, este manuscrito terá sido, a crer nas palavras de Roth, uma forma de se libertar esteticamente daquilo que Harold Bloom consideraria serem *vozes fortes* que o sufocariam no plano criativo. Entre estas destacar-se-iam *Retrato de uma Senhora*, de Henry James, que teria determinado as primeiras incursões naquilo que viria a ser *Letting Go*, e *Madame Bovary*, de Flaubert, cuja ironia distante teria sido transposta para a forma de delinear as personagens em *Quando Ela Era Boa*.

Ao regressar a Nova Iorque, após a estadia em Yaddo, firma um contrato com a prestigiada editora Random House, a qual lhe antecipa 250 000 dólares. Depois de ter pagado a percentagem da agente, Candida Donadio — 10%, e os impostos — 70%, ainda ficou «com cem vezes mais na conta do que alguma vez tivera» (*idem*, 157). E assim viaja em executiva com May para Inglaterra, onde leva uma vida em tudo diferente da da sua infância em Newark, pernoitando no Ritz e visitando antigas igrejas anglo-saxónicas no campo. Após ter sido um espectador atento... através da televisão dos sangrentos eventos que envolveram a convenção do Partido Democrata em Chicago, regressa aos Estados Unidos, onde começa a viver sozinho.

Regressemos a *O Complexo de Portnoy*. Ainda antes da sua publicação em fevereiro de 1969, a revista *Life* considera-o um evento maior na cultura americana. Talvez o grande ponto de viragem que constitui esta obra se deva ao facto de, com ela, a comédia (humana) invadir em definitivo o universo literário de Roth. É no seu seio que emerge a tragédia. No plano estrutural prevalece o monólogo, o que corresponde à circunstância de enunciação que o autor visa reproduzir: as sessões de terapia de Alexander Portnoy, durante as quais ele desvenda os seus tramas ao psicanalista, o Dr. Spielvogel — um jogo onomástico decorrente da ligação de duas palavras em alemão, *spiel*, jogo, e *vogel*, pássaro. Claudia Roth Pierpont considera que Portnoy é um protagonista *marcado como um mapa das estradas, da cabeça aos pés, com as suas repressões* (Pierpont, 54).

Roth começara a trabalhar neste livro em 1967, ainda antes da vinda a lume de *Quando Ela Era Boa*. O pai silencioso, a mãe dominadora e o filho torturado que o passo acima citado evidenciam, evocam todo um contexto biográfico da juventude na Escola Secundária de Weequahic. O livro vendeu 210 mil exemplares durante as dez semanas que se seguiram à sua publicação, e mais 400 mil até ao final do ano, sendo o *best-seller* em 1969. Tal não significa que não tenham surgido reações negativas por parte da crítica, nomeadamente daquele que em tempos o celebrou, Irving Howe, segundo o qual o livro seria uma mera colagem de piadas, e que nada do que ele teria escrito após *Goodbye, Columbus* estivera à altura das expectativas então criadas.

Em março de 1970, com a sua mais recente namorada, Barbara Sproul, viaja até à Grécia, tendo como destino final o Camboja, onde pretendia ver os templos em Angkor Wat, o que sucederia pouco antes dos bombardeamentos americanos. No ano seguinte dedica três meses à escrita de uma sátira anti Nixon, significativamente intitulada *Our Gang*, que seria publicado no outono. Porque tenho falado de reconhecidas ou eventuais influências, devo referir que, neste caso, será às célebres sátiras de Jonathan Swift que ele irá colher a tonalidade que prevalece ao longo da narrativa.

Neste mesmo ano retoma a lecionação na Universidade da Pensilvânia, onde já estivera desde 1965, mas que abandonara na sequência da publicação de *O Complexo de Portnoy*, devido à visibilidade que o livro lhe dera. Desta feita escolheu Kafka como objeto. Ele e Barbara repartiam a vida entre Nova Iorque, Woodstock e a Pensilvânia: iam de Woodstock para Nova Iorque à segunda-feira, Roth saía de Nova Iorque rumo a Pensilvânia à terça de manhã, e regressava na quinta-feira. Quando ela acabava as aulas de filosofia que lecionava no Hunter College, em Nova Iorque, onde mais tarde viria a ser diretora de um curso de Religião, partiam para o campo.

Começa, entretanto, a trabalhar na sua obra seguinte, *The Great American Novel*, que viria a ser publicada em 1973, tendo como tema uma das suas grandes paixões, o igualmente acima mencionado *baseball*. Aproveitando o facto de em Cooperstown, não muito longe de Woodstock, pelo menos nos padrões americanos, ou seja, a duas horas de viagem de carro, estar sediado o *Baseball Hall of Fame*,

deslocou-se até lá frequentemente para consultar documentação na biblioteca e ouvir testemunhos gravados de antigos atletas. No romance que resulta desta investigação prevalece a farsa e a sátira política em torno de uma Liga ficcional e dos anti-heróis que dão corpo à equipa à qual estavam destinados os mais impensáveis e imprevisíveis fracassos, nomeadamente a perda do estádio devido às exigências da II Guerra Mundial, durante a qual ele fora utilizado como ponto de reunião das tropas antes da partida. Outro eco se pressente aqui, o do Comité de Atividades Antiamericanas, e do perigo vermelho, pois os comunistas tomam conta do clube.

Em abril de 1972 compra uma quinta setecentista no noroeste do Connecticut, onde passa a viver com Barbara. Começa, entretanto, a trabalhar em *Minha Vida de Homem*, obra adiada sobre o casamento que aborda inviamente através da personagem Peter Tarnopol, casado com Maureen Tarnopol. O psiquiatra do protagonista é o Dr. Spielvogel, o mesmo de *O Complexo de Portnoy*. Por seu turno, a epígrafe é «retirada» do *Diário* de Maureen Tarnopol que, em determinado instante da ação, é descoberto: «Poderia ter sido a sua musa, se ele me tivesse deixado.»

Os detalhes do casamento, da falsa gravidez ao filme com Rita Hayward que «Josie» fora ver quando dissera estar a abortar, culminando na morte desta num acidente de automóvel, são introduzidos na trama à qual não é alheio um olhar profundamente crítico sobre a psicanálise. Nesta obra aparece ainda, pela primeira vez, uma personagem chamada Nathan Zuckerman que emergirá como protagonista na que

ficará conhecida como Trilogia Zuckerman, iniciada com o *spin-off* de 1979, *O Escritor Fantasma*.

Nesse mesmo ano de 1972 viaja pela Checoslováquia com Barbara, que era membro da Amnistia Internacional e coordenadora desta organização para esse país desde meados da década. Tal facto levou-os a contactar com membros da resistência ao regime comunista, nomeadamente familiares de presos políticos. Conheceram também intelectuais opositores ao regime, e os próprios tradutores de Roth, Luba Pilar e Rudolfo Pilar, a quem se devia a versão checa de *O Complexo de Portnoy*, a qual circulava apenas em edições artesanais feitas em *stencil*. No regresso a Nova Iorque começou a interessar-se pela literatura e pelo cinema checo, tendo estabelecido relações de amizade com intelectuais checos como o realizador Ivan Passer, que trabalhara com Milos Forman e que se exilara nos Estados Unidos após a «Primavera de Praga» em 1968. O jantar do aniversário dos 40 anos ocorreria, aliás, num restaurante checo, onde, além de inúmeros escritores, estiveram presentes os seus pais (Pierpont, 89).

É nesta altura que, ao mesmo tempo que chega ao fim um seminário que entretanto lecionara sobre Kafka, escreve um texto algo híbrido em termos de género, na sua confluência de ensaio, dimensão confessional — o texto inicia-se com o narrador afirmando que estava a olhar para o retrato de Kafka quando ele era da sua idade, 40 anos — ficcional —, o emigrante na América Franz Kafka dá lições ao jovem Philip Roth, em cuja casa não só é acolhido ao jantar como se apaixona pela sua tia — política —, as referências ao holocausto — e até antropológica —, as incursões na vivência judaica.

Na primavera de 1973, após a conclusão deste texto que receberia o título de «I Always Wanted You to Admire My Fasting; or Looking at Kafka», inicialmente publicado na revista *American Review* e, mais tarde, na coletânea intitulada *Entre Nós*, viajou de novo até à Checoslováquia com Barbara. Ocorre então o primeiro encontro com Milan Kundera de quem lera as duas primeiras narrativas que haviam sido traduzidas para inglês com os títulos de *The Joke – A Brincadeira*, e *Life is Elsewhere – A Vida Não É Aqui*, de 1967 e 1969, respectivamente, e com quem conversou através da tradução simultânea de Vera, a mulher do escritor checo. Conheceu ainda outros intelectuais que levavam uma existência profundamente precária.

Quando antes do regresso aos Estados Unidos perguntou a um destes, o escritor e dramaturgo Ivan Klíma, seu cicerone nestes dias, de que é que precisavam, ele retorquiu laconicamente: «Dinheiro» (Pierpont, 91). Com o apoio, entre outros, de escritores como John Updike e William Styron, do dramaturgo Arthur Miller, e do historiador Arthur Schlesinger, criou um fundo destinado a apoiar financeiramente escritores e artistas checos, entre os quais o próprio Klíma, que em breve declinaria essa ajuda devido ao facto de ter visto melhorada a sua situação. Iniciou, além disso, uma aventura editorial destinada a dar a conhecer aqueles escritores junto do público leitor de língua inglesa.

Através da editora Penguin esteve na origem do lançamento em 1974 da coleção *Escritores da Outra Europa*, por ele coordenada. Um dos primeiros livros desta nova coleção seria a coletânea de contos de Kundera, *Risíveis Amores*, de 1969.

Ainda este ano regressou a Praga tendo conhecido outro opositor ao regime, o dramaturgo Václav Havel, cujas peças, levadas à cena em Nova Iorque e objeto de dois prémios Obie para *Melhor Peça Estrangeira*, haviam sido proibidas. É nesta altura que conhece Vera Saudková, sobrinha de Kafka, também ela uma opositora ao regime que fora despedida da editora onde trabalhara após a invasão soviética de 1968. Graças a ela pôde sentar-se na secretária do seu tio e ver um grande número de fotografias deste, muitas das quais não tinham sido ainda publicadas.

As suas visitas frequentes à Checoslováquia despertariam a atenção das autoridades, o que lhe valeu a companhia, não muito discreta, de um agente da polícia política checa e a sua interpelação pelas autoridades locais. Acabaria por ser declarado *persona non grata* em 1977. Devido à recusa do seu pedido de visto, só regressaria a Praga em 1990, após a eleição como presidente da república de Václav Havel, na sequência daquela que ficaria conhecida como Revolução de Veludo.

A relação com Barbara terminara entretanto, tendo Roth iniciado um novo envolvimento amoroso, desta feita com a atriz inglesa Claire Bloom. Celebrizada pelas suas atuações em papéis shakespearianos, como o de Ofélia, e em peças de dramaturgos contemporâneos, como *Um Elétrico Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, onde assumiu a personagem de Blanche Dubois, o seu trabalho dividia-se entre os palcos londrinos e os da Broadway, com incursões cinematográficas como *Luzes da Ribalta*, onde contracenou com o também realizador Charlie Chaplin. Em breve estariam a viver juntos,

repartindo o tempo entre a quinta no Connecticut e o apartamento dela em Londres, perto de Fulham Road, de cujas livrarias seria um cliente habitual. Numa delas descobriria a obra do prosador e dramaturgo polaco Witold Gombrowicz, cuja narrativa *Ferdydurke* em breve integraria a coleção *Escritores da Outra Europa*.

Na sequência da publicação de *Entre nós*, em 1976, entregou-se à escrita daquele que seria o seu próximo romance, *O professor de Desejo*. Ainda antes de prosseguir, devo recordar que *Entre Nós*, título que, em português, está muito longe de transmitir convenientemente o perfil da obra, *Reading Myself and Others*, é uma obra híbrida, onde se aglutinam textos de perfis distintos: entrevistas por ele conduzidas, ensaios sobre outros escritores e epístolas trocadas com seus pares. Entre os tópicos que nela se impõem, ganham relevância dois: a questão judaica — com efeito, a maioria dos autores tratados são judeus, destacando-se, neste âmbito, Primo Levi, um sobrevivente do Holocausto, e a relação do escritor com o poder político — assumindo importância as entrevistas a Ivan Klíma e a Milan Kundera. Não por acaso, dois dos escritores sobre quem se debruça são Saul Bellow e Bernard Malamud, que tanto haviam ecoado na sua formação literária.

Retomemos *O Professor de Desejo*. Este romance recupera a personagem David Kepesh, o professor de literatura comparada protagonista de uma narrativa anterior, a kafkiana *O Peito*. Este seria o segundo instante de uma trilogia tendo como centro esta personagem, trilogia essa que culminaria em *O Animal Moribundo*, um romance de 2001,

ano em que Roth receberia em Praga o prêmio Franz Kafka.

Centrado na primeira pessoa, *O Professor de Desejo* retoma temas anteriores como o da especificidade das tensões familiares no solo judaico, assumindo aqui a figura parental um destaque particular, ou a insistência erótica não raro derivando para a obsessão, eventualmente motivada pela relevância que a cultura psicanalítica começa a assumir na sociedade americana coeva. A enunciação na primeira pessoa consagra, aliás, no plano narrativo essa cultura, na sequência da liberdade aparentemente concedida pela chamada corrente da consciência que conheceu em *O Som e a Fúria*, de William Faulkner, um instante fundador.

Após a enunciação de uma algo alucinante sequência de encontros e desencontros amorosos, envolvendo experiências mais exóticas como a relação a três com duas jovens suecas em Londres, ao casamento frustrado com outra jovem — Helen Baird —, na Califórnia, culminando na paixão com uma professora liceal de 25 anos, alta e loira, chamada Claire Ovington, David irá recuperar o exemplo de Kafka em *Um Relatório para a Academia*. Neste conto de 1917, o escritor checo concedera a enunciação a Peter, um macaco que, perante um respeitável auditório, expunha o seu processo de assimilação do comportamento humano. Também David irá redigir um relatório sobre a sua *vida anterior como ser humano*, para aquela que seria a sua Academia, a dos *Distintos Membros da Literatura 341*, assim designada devido ao número do seminário por ele lecionado. No cerne desta mutação de agente do desejo em entidade que sobre ele reflete

no espaço literário, surge, inevitavelmente, o envolvimento sexual com o universo feminino.

Embora fosse objeto de receções críticas positivas, esta não seria ainda a obra que permitiria a Roth voltar a conhecer o sucesso alcançado com *Goodbye, Columbus* ou com *O Complexo de Portnoy*. Creio, aliás, que o título da recensão de Vance Bourjaily no *The New York Times*, «A Cool Book on a Warm Topic», na ambiguidade que lhe empresta o adjetivo «cool», define bem a atmosfera que terá rodeado a sua publicação. Algo de diferente estaria para surgir com a vinda a lume, em 1979, de *O Escritor Fantasma*, dedicado a Milan Kundera, e com a entrada em cena de Nathan Zuckerman, um novo protagonista que iria persistir em romances subsequentes.



### 3

## Zuckerman entra em cena

Zuckerman é um jovem aspirante a prosador de 23 anos que, após ter visto publicadas quatro histórias, encontra acolhimento por parte de E. I. Lonoff, um escritor mais velho a quem as enviara para obter a sua opinião. Enquanto o neófito escritor é um alter-ego de Roth, tal como ele nascido em Newark no seio de uma família judaica em 1933, o consagrado Lonoff é uma personagem compósita onde ecoam uma das suas influências fortes, o acima mencionado Bernard Malamud, e ainda Henry Roth, além de outras eventuais vozes.

É, deste modo, no largo espectro de uma relação parental que a trama irá progredir. Refiro «largo espectro» pois, além de uma relação entre quem dá os primeiros passos no ofício da escrita e o escritor já firmado no universo literário, outra se insinua, a de uma tradição com a qual o jovem se confronta.

Assim, tal como Roth fora interpelado por representantes da comunidade judaica após a publicação da sua primeira obra, também Zuckerman o será através de uma carta que o juiz Wapter, um respeitável membro daquela comunidade, lhe enviara na

sequência da oferta que o jovem escritor lhe fizera de uma fábula sua. Tal como o indivíduo que outrora questionara Roth na sequência da publicação de «O Defensor da Fé», também o juiz Wapter inicia a sua missiva com a pergunta: «Se vivesse na Alemanha nazi nos anos 30, teria escrito uma história assim?». Apesar da tensão inerente a esta inventiva, que poderia confinar esse instante a uma admoestação moral, aquela epístola vai proporcionar uma mudança de rumo na narrativa com a sugestão de que Nathan deveria ver a peça sobre Anne Frank então em exibição na Broadway.

É com a memória deste episódio, ocorrido antes da chegada de Zuckerman a casa de Lonoff, que começa a delinear-se o mistério que encerra as cerca de 18 horas por ele ali passadas. Com efeito, a singularidade de *O Escritor Fantasma* não decorre tanto da recuperação de factos históricos mais ou menos intensos, ou de analogias explícitas e facilmente reconhecíveis com circunstâncias biográficas, mas antes da arte que Roth revela na manipulação do tempo e que será indissociável de uma estrutura da narrativa remanescente de um quarteto musical, com as suas modulações próprias.

Há nesta obra uma dimensão crepuscular, amiúde identificada pela crítica como devedora de Tchekhov, decorrente, desde logo, do facto de esta ser uma narrativa na primeira pessoa marcada pelas reminiscências de um instante que, embora significativo, se dissolvera no tempo: o episódio ocorrera no distante ano de 1956, o próprio Lanoff falecera já. São, portanto, vários os fantasmas que, a partir dali, emergem. E um destes, porventura o mais significativo, será o de uma jovem

imersa na leitura de manuscritos que Nathan então perscrutara.

Amy Bellette é o nome desta jovem misteriosa; ou antes, este é o que ela assumiu ao despertar num hospital de campanha britânico, já que o verdadeiro era... Anne Frank. Mais do que denegação de um passado, esta história de sobrevivência indicia, afinal, o desejo de esquecer, de superar o esmagador peso dos fantasmas. E assim Anne Frank se impõe como o derradeiro fantasma de uma obra, escrita por um outro fantasma; um fantasma por procuração, Nathan Zuckerman.

Alguns anos mais tarde, em 1984, este livro seria objeto de uma adaptação televisiva, na qual Claire Bloom, com quem Roth partilhara muito do seu processo de escrita, assumiria a personagem de Hope, a mulher do velho escritor. E assim se poderiam encerrar os ecos biográficos de *O Escritor Fantasma*, não tivesse Oscar Wilde razão ao proclamar num ensaio seu que a verdade residia na(s) máscara(s). O que nos conduz ao segundo volume da saga de Nathan Zuckerman.

Com efeito, a narrativa de formação de Nathan, iniciada em *O Escritor Fantasma*, prosseguiria dois anos mais tarde com a publicação de *Zuckerman acorrentado*. Progredindo no tempo até finais da década de 60, encontramos o protagonista aos 36 anos, a passar pelo terceiro divórcio, e, contudo, em plena euforia, devido ao sucesso de vendas que constituiu a vinda a lume de *Carnovsky*, uma obra que, de imediato, evoca *O Complexo de Portnoy*. Além disso, tal como sucedera com Roth, também este *era* o quarto romance de Nathan. Se o estatuto de celebridade que o privou do anonimato de

alguma forma corresponde ao seu sonho de ser reconhecido, algo de indesejado irá ocorrer, pois o seu olhar crítico sobre os judeus valer-lhe-ia uma torrente de cartas acusando-o de ser inimigo do seu povo, para não falar daqueles que, na rua, ao reconhecê-lo, disso o acusavam também.

À semelhança, como acima referi, de relevantes heróis ficcionais americanos que superam o seu isolamento através de um parceiro que, ou figurando a alteridade (o *selvagem* Queequeg junto de Ismael em *Moby-Dick*, ou o jovem negro Jim junto a Huck em *As Aventuras de Huckblerry Finn*), ou assumindo-se como consciência moral (Nick face ao protagonista em *O Grande Gatsby*), os acompanham ao longo das suas aventuras, também aqui a solidão do herói é perturbada por uma presença, a de Alvin Pepler. De facto, é de solidão que esta narrativa se alimenta. Algo de paradoxal, dir-se-á, devido ao sucesso de Nathan após a publicação de *Carnovsky*. Qual *bildungsroman*, profundamente devedora, portanto, das suas circunstâncias biográficas, a narrativa evoca eventos, peripécias e perfis facilmente reconhecíveis, como as que, para além do próprio protagonista, integram o seu círculo familiar. A ironia, sarcasmo mesmo, que perpassa aquelas evocações, em particular no que envolve dimensões mais próximas da cultura judaica, contribui para o isolamento de Nathan, sendo aqui que a personagem Alvin Pepler adquire uma função particular.

Pepler, um antigo *marine* que, além de ser possuidor de uma memória fotográfica, era um falador compulsivo, ganhara o estatuto de celebridade mediática devido à participação num concurso televisivo

de perguntas de cultura geral, onde não encontrara opositor à altura; não encontrara, até ao momento em que os produtores do programa lhe ofereceram uma generosa contrapartida financeira para perder a favor de outro concorrente que havia sido antecipadamente informado das respostas.

À partida, Pepler parece confinar-se à inscrição numa linhagem de *doppelgängers* protetores, confidentes ou enunciadores de uma consciência moral, como Queequeg (face a Ismael), Jim (face a Huck) ou Nick (face a Gatsby), respetivamente. No entanto, a relação que ele desenvolve com Nathan no sentido de o libertar da sua solidão, num simulacro de síntese daquelas três vertentes, revela ser, afinal, um jogo que conduzirá à usurpação da identidade: o confidente inicial dá lugar à voz crítica sobre a obra de Nathan, até concluir que o modelo a partir do qual Carnovsky foi concebido é *ele*, e não o autor. Com esta algo inesperada alteração no percurso narrativo, é ainda outra tradição romanesca que Roth convoca, a do duplo que irá absorver a personagem que o concebeu. Esta é uma linhagem ficcional que remonta a *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Retrato Oval*, de Edgar Allan Poe, *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *Metamorfose*, de Kafka; uma linhagem que o nosso escritor já evocara em *O Peito*.

Os fantasmas do subconsciente que, de uma ou de outra forma, terão impulsionado estas obras, ter-se-ão agitado na mente do autor quando, em abril de 1981, após a publicação de *Zuckerman Acorrentado*, recebe a notícia inesperada da morte de sua mãe. Roth vivia em Londres na altura e tinha

por hábito falar ao telefone com os pais ao domingo; e assim acontecera também naquela manhã. A mãe estava bem disposta e animada com a perspectiva de um reencontro no verão que se avizinhava. Constituiu, por isso, um profundo choque o telefonema comunicando-lhe que ela falecera ao princípio da noite.

Com o terceiro romance da Trilogia Zuckerman, *A Lição de Anatomia*, vinda a lume dois anos depois, o autor revisita aquele evento. O protagonista está doente e admite que nesses momentos qualquer homem deseja ter a mãe junto de si, embora, se ela não estiver... outras mulheres possam servir. Há quem considere ser este um romance sobre a doença e a dor; e é-o, de facto. Um romance sobre a doença do protagonista que, tal como Roth, sofre de uma doença cardíaca; e também uma alegoria sobre a doença ética de um país que vive sob o fantasma de Watergate. Com efeito, a ação desenrola-se em 1973.

*A Lição de Anatomia* é ainda um romance sobre a dor de ter escrito algo que terá contribuído para a morte do pai e para a ulterior morte da mãe devido a um tumor no cérebro que ali, sem se fazer notar, se desenvolvera — daí uma eventual parábola sobre o modo como o Holocausto havia sido silenciosamente concebido e implantado ao longo do tempo; sobre a dor da memória materna, da perda das mulheres que passaram pela sua vida.

Predomina, portanto, aqui uma atmosfera crepuscular, desde logo sinalizada simbolicamente pelas dificuldades físicas com que o protagonista-escritor se confronta para escrever. Um psiquiatra considera serem estas dificuldades um sintoma

subconsciente da culpa que ele sentiria pelas conseqüências das suas palavras quer no âmbito familiar quer no cenário mais amplo da cultura judaica que era a sua. Poderemos identificar aqui um, ainda que distante, eco do diagnóstico outrora feito pelo psicanalista por causa das dores abdominais que se revelariam ser provocadas por uma peritonite?

Mas essa dimensão crepuscular pode ainda ser reconhecida na derradeira ausência de temas de escrita e na própria recepção que a crítica lhe reserva, em particular a do reputado Milton Appel, uma personagem inspirada em Irving Howe. Tal como Howe que acolheu favoravelmente as narrativas iniciais de Roth, para mais tarde se distanciar dos seus romances ulteriores, também Appel recebe com um olhar crítico a mais recente produção de Zuckerman pela disforia com que este aí representa os judeus. Milton e Nathan surgem, deste modo, na esteira da estratégia de olhares prismáticos existente nestas narrativas, qual Jekyll e Hyde, em que o crítico se configura como solo de racionalidade, e o escritor como expressão da irracionalidade.

Quando, por fim, Nathan cai sobre uma lápide num cemitério judaico, devido ao torpor provocado pela ingestão excessiva de barbitúricos misturados com álcool, e se vê incapacitado de falar, materializa-se a derradeira punição simbólica de que um escritor pode ser objeto. Roth não confina, todavia, este episódio a um simbolismo óbvio, já que a ausência de voz não é apenas algo imposto pelas circunstâncias; com efeito, o protagonista-escritor deixara de sentir a necessidade de falar. O leitor mais familiarizado com a literatura americana terá, de imediato, reconhecido naquela escolha

a de outra personagem, Bartleby, o escrivão criado por Herman Melville que, instado a explicar-se, opta por se remeter a um misterioso silêncio. Estará, afinal, Roth a dar razão às suspeitas outrora formuladas pela Liga Anti Difamação de B'nai B'rith?

O resgate do silêncio surge por procuração, poder-se-á dizer, com a vinda a lume, em 1985, da novela intitulada *A Orgia de Praga*, considerada por Harold Bloom *a obra mais sombria e divertida* que Roth terá escrito. Texto crepuscular que encerra o ciclo protagonizado por Nathan Zuckerman, *A Orgia de Praga* é publicada formalmente num corpo formado pela trilogia, sob a designação *Zuckerman Bound*, a qual convoca, pela negativa, o romance de 1981.

Além desta inserção num processo algo endógeno, a narrativa de formação exibida na trilogia, um antecedente da intriga central de *A Orgia de Praga*, poderá, todavia, ser reconhecido num solo exterior, o romance académico (*campus novel*) do escritor inglês Malcolm Bradbury que havia sido publicado dois anos antes, *Rates of Exchange*, uma narrativa das aventuras do professor de linguística Angus Petworth em Slaka, um país imaginário algures no bloco soviético.

Tal como Pentworth, que algo involuntariamente se vê envolvido na atividade da resistência anticomunista, também Nathan parte para Praga, para, à semelhança do que Roth alguns anos antes fizera, tomar contacto com a realidade vivida pelos escritores checos, em particular daqueles que se opunham ao regime. Será, então, que a tradição pícaro, estruturante no hilariante romance de Malcolm Bradbury, desponta. Com efeito, Nathan não será

um, ainda que involuntário, (anti)herói como Angus. Uma vez mais é no seio da tradição literária anglo-americana que desvendamos os nexos que dão corpo à intriga em que Nathan se vê envolvido.

Se antes fora o *Bartleby*, de Melville, que se indicara na prosa de Roth, agora são as aventuras do narrador anónimo de *Os Manuscritos de Aspern*, de Henry James, que despontam. Neste caso o objeto da demanda não serão epístolas eventualmente trocadas entre uma notável figura do romantismo inglês e uma paixão sua de juventude, mas sim os manuscritos escritos em *yiddish* de um escritor checo judeu, assassinado pelos nazis, que se encontram na posse de uma tal Olga que vê no sexo a derradeira salvação para a miséria que se instalara na sua terra.

Contrariamente a esse herói involuntário que é o Pentworth de Malcolm Bradbury, que consegue trazer consigo os documentos que lhe haviam sido confiados, Nathan é intercetado pela polícia checa, vê serem-lhe confiscados os manuscritos, e acaba expulso do país. Triste fim este de um protagonista que nem conseguiu decifrar os preciosos textos que teve em suas mãos, pois eles estavam escritos em *yiddish*, e os seus conhecimentos desta língua serem praticamente nulos...

Nathan Zuckerman encerra aquele ciclo para logo regressar em 1986 em *O Averso da Vida*. Mais tarde assumirá o estatuto de narrador em *Pastoral Americana*, *Casei com um Comunista* e *A Mancha Humana*, para, já velho, ensaiar uma definitiva saída de cena num romance de 2007 significativamente intitulado... *O Fantasma Sai de Cena*. Ainda antes de ser o narrador de *A Mancha Humana*,

Salman Rushdie fizera dele uma personagem do seu romance de 1999 *O Chão Que Ela Pisa*.

Evoquei no prólogo que a necessidade de sistematizar e conseqüentemente introduzir alguma lógica num solo de impressionante diversidade como é o da literatura americana do pós-guerra, suscitou a catalogação de grupos de autores a partir da existência de determinadas circunstâncias estéticas comuns. Entre estas categorias surge, no plano da narrativa, a chamada metaficção, caracterizada pela ênfase na evidência do artifício ficcional e da conseqüente sabotagem do realismo. John Hawkes, um dos seus pioneiros em solo americano, explicita qual a dimensão dessa sabotagem ao afirmar que «os verdadeiros inimigos do romance são o enredo, as personagens, a localização e o tema» (Kiernan, 55).

Nesta sensibilidade estética, decorrente dos experimentalismos modernistas, assumem ainda alguma relevância o chamado Gótico do Sul e o movimento Beat, tanto o que emerge da Califórnia como o que tem as suas raízes em Nova Iorque. Escritores como John Barth, William H. Gass, Vladimir Nabokov, Kurt Vonnegut, Jr., William Gaddis, Thomas Pynchon, entre outros, além do próprio Hawkes, são, habitualmente, considerados os instantes mais relevantes desta postura face ao modo de encarar a narrativa. Raramente, porém, o nome de Roth é mencionado neste âmbito.

Ora, *O Averso da Vida* evidencia a fragilidade das taxonomias, por muito sustentadas teoricamente que o sejam; evidencia, além disso, a relevância que assume a porosidade, a contaminação entre solos, à partida, distintos. Com efeito, embora Roth seja

amiúde inscrito na linhagem da ficção judaica ancorada em Saul Bellow e Bernard Malamud, isso não significa que ele não possa revelar hospitalidade face a outras estéticas narrativas, como as habitualmente associadas à metaficção. E o experimentalismo de *O Averso da Vida* é disso um excelente exemplo.

Subjacente à decepcionante estrutura de *O Averso da Vida* está uma pergunta que o escritor colocou a si mesmo após ter escrito uma secção deste romance: «E se acontecesse o oposto?» (Pierpont, 145) A materialização ficcional da resposta a esta pergunta pode suscitar situações, mais do que inesperadas, absolutamente inverosímeis que colocam o leitor num estado de sistemática expectativa.

Logo no primeiro capítulo, Henry Zuckerman, irmão de Nathan e reputado estomatologista de Nova Jérсия, é confrontado com uma doença cardíaca grave que só será porventura superada se ele se submeter a uma intervenção cirúrgica. A alternativa passaria por um tratamento gerador de efeitos secundários, também eles, algo críticos: a impotência sexual que impede este cidadão exemplar e homem de família de prosseguir os seus devaneios sexuais com a sua... assistente. Henry opta assim pela intervenção cirúrgica, acabando por falecer.

De acordo com uma coerência narrativa tradicional, seria expectável que a personagem saísse de cena, ou, quando muito, que surgisse apenas através de reminiscências de outras personagens, ou de descontinuidades narrativas, como o *flashback*. Ora, na parte seguinte, Henry aparece a viver em Israel, após... ter sobrevivido à cirurgia e abandonado a família.

Para além de eventuais ecos biográficos — as tensões entre irmãos, os inevitáveis regressos a Nova Jérnia, as atmosferas cénicas inglesas familiares para o escritor que então ali vivia com Claire Bloom —, um espaço adquire aqui particular relevância, Israel.

Suscitada pelo encontro com esta realidade, a memória — confirmação da identidade do povo judaico — impõe-se neste jogo de reflexos, de oscilações entre distintos pontos de vista que ora se completam ora se contrariam num constante simulacro em que nem sempre o que parece é. Daí que, contrariamente ao que seria antecipável no início, seja Nathan, o irmão-autor, que morre na parte quatro, *Gloucestershire*, assim permitindo que o seu derradeiro (amputado) manuscrito seja descoberto por Henry, e uma outra (verdadeira?) realidade seja desvendada.

Persistem, entretanto, no seio da intriga os jogos de refração e dissimulação, como quando a doença cardíaca, outrora atribuída a Henry, reemerge em Nathan, o qual vivencia os mesmos dilemas que antes haviam afetado o irmão, em particular qual a opção a tomar: medicação que poderia torná-lo impotente ou cirurgia de risco? Surge então, inspirada numa mulher com quem Roth entretanto se envolvera, a personagem Maria Freshfield, a vizinha casada com um diplomata com quem Nathan inicia uma aventura amorosa. Por ela arrisca a operação que, à semelhança do que sucedera com Henry na primeira parte, se revelará fatal. Maria regressará alguns anos mais tarde numa fugaz aparição na carta de Zuckerman a Roth no final de *Os Factos* — *Autobiografia de um Romancista*.

Refira-se assim quão relevante é a presença da memória, tanto pessoal como de uma comunidade, enquanto traço identitário ainda que não formulado explicitamente; ela participará daquilo que Jung considerava ser um subconsciente coletivo determinante para a configuração do imaginário individual. Com efeito, já nessa obra pioneira de Roth que é *Goodbye, Columbus*, mais precisamente no seu mais polémico conto «O Defensor da Fé»:

Bastou um simples ruído noturno, um simples rumor de casa e do passado, para a memória [do narrador-personagem] mergulhar fundo em tudo quanto em mim estava anestesiado, e chegar àquilo que subitamente me fez lembrar aquilo que eu era. Por isso não foi totalmente estranho que, na busca de mais de mim mesmo, desse comigo a seguir as pegadas de Grossbart até à Capela n.º 3, onde decorriam os serviços judaicos (*Columbus*, 173-174).

Neste passo podemos reconhecer a presença da memória no início do percurso criativo de Roth, denunciando quão nuclear ela seria para a configuração de uma identidade. Não será, por isso, de estranhar que, com mais ou menos ênfase, qual faixa de Moebius, ela vá reaparecendo ao longo de um percurso em que a reflexão em torno da identidade é algo de recorrentemente inevitável.

Entre solos distintos, do regresso às origens, ao exílio entre os gentios, entre olhares que evidenciam quão radical é a vivência de estranhamento protagonizada por essa personagem da diáspora que Nathan é, Roth concretiza, como em nenhum

outro instante antes fizera, as hipóteses teóricas formuladas por Wilde no acima mencionado ensaio *A Verdade das Máscaras*, simultaneamente sintetizando, numa só obra, a estratégia prismática que Lawrence Durrell concebera na tetralogia *O Quarteto de Alexandria*. Ou confirmação do igualmente citado aforismo de Wilde, segundo o qual *a vida imita a arte*, ou mero prenúncio suscitado pelo subconsciente, na sequência de uma série de episódios clínicos e de medicações que lhe causariam perturbantes efeitos secundários, nomeadamente alucinações e ataques de pânico, Roth seria submetido a uma complicada intervenção cirúrgica ao coração.

Corria o verão de 1989 e para trás havia ficado outra obra algo excêntrica, escrita no crepúsculo de *O Averso da Vida*, a narrativa autobiográfica intitulada *Os Factos — Autobiografia de um Romancista*, a qual tenho vindo a convocar ao longo destas páginas. Alguns meses mais tarde, em outubro, outro momento dramático o aguardava, a morte de Herman, seu pai, aos 88 anos, vítima de um tumor no cérebro.

Regressemos a *Os Factos*. Revela Claudia Roth Pierpont que Roth entendia esta obra como sequela de *O Averso da Vida*; ter-lhe-á chamado até «o seu avesso da vida» (Pierpont, 160). Não será, aliás, fortuito o facto de a epígrafe ser retirada deste romance. Tratar-se-á, portanto, de uma obra autobiográfica, factual, como o título nos faz crer? Como é hábito no nosso autor, nem sempre o que parece é; e a testemunhá-lo está o estranho início do livro, uma carta de Philip Roth dirigida à personagem/alter-ego Nathan Zuckerman. Não menos bizarro será o

seu epílogo, uma outra carta, desta feita escrita por Nathan e endereçada a Philip; uma carta que surge após a personagem *ter feito duas leituras* do manuscrito. Num derradeiro triunfo wildiano da máscara, aconselha enfaticamente: «Não publique!»

Simulacro que desmonta a pretensa verdade que subjaz ao confessionalismo, nomeadamente o da narrativa autobiográfica, *Os Factos – Autobiografia de um Romancista* leva ao limite a metaficcionalidade prevalecente na obra que o precedeu, questionando as fronteiras convencionalmente definidas pelo género. Tal não significa, porém, que ele deneque uma ancoragem no real e que não permita um vislumbrar de atmosferas, idiossincrasias e mundividências singulares no prismático solo de uma América do pós-guerra, como terá ficado claro nas convocações que dele fiz no primeiro capítulo.

No mesmo ano de 1988 em que esta obra vem a lume, Roth regressa aos Estados Unidos com Claire Bloom, passando a dividir o seu tempo entre a quinta no Connecticut e o apartamento em Manhattan; mais correto será dizer «os apartamentos», visto ele ter adquirido um pequeno estúdio exclusivamente reservado ao seu ofício da escrita. Refira-se que Roth ficaria impressionado quando, anos mais tarde, visitou o seu amigo John Updike, nos arredores de Boston, e constatou que este possuía diferentes escritórios, devidamente equipados com secretária, máquina de escrever e bibliografia específica, consagrados a cada uma das suas facetas como escritor: romancista, poeta, ensaísta. Embora o pequeno estúdio não lhe permitisse uma tão exaustiva sistematização, também será legítimo concluir que as máscaras de Roth,

apesar de tecerem argumentos entre si, conseguiam partilhar um mesmo espaço criativo.

O regresso a casa permitiu-lhe retomar uma atividade de outrora, o ensino universitário. Em Hunter College, uma unidade orgânica da City University de Nova Iorque, lecionou durante três anos um seminário ora sobre escritores americanos ora sobre escritores da Europa de Leste. Um desses seminários, exclusivamente dedicado ao tópico do Holocausto, permitiu-lhe partilhar com os estudantes a sua reflexão em torno da obra de Primo Levi, que conhecera em Londres dois anos antes e sobre o qual, recorde-se, escrevera já. As longas conversas havidas entre ambos durante a visita que ele e Claire lhe fizeram em Turim contribuíram para aprofundar a amizade, cimentada pela profunda admiração que Roth por ele nutria. Alguns meses após este encontro, receberia a triste notícia da morte de Levi. Aquele seminário levá-lo-ia, por isso, a revisitar mais sistemática e analiticamente a obra de um escritor face ao qual sentia uma rara afinidade.

Entretanto, a sua exploração das potencialidades metaficcionalis atingiria um novo estágio com *Engano*. Publicado em 1990, esta obra que revela uma inscrição óbvia em *O Mundo às Avessas*, radicaliza o simulacro antecedente de *Os Factos – Autobiografia de um Romancista*, ao questionar as próprias fronteiras do género. À semelhança de *As Ondas*, de Virginia Woolf, ou da versão inicial de *Três Mulheres*, de Sylvia Plath, *Engano* é uma obra de um sincretismo radical que rasura tradicionais categorias narrativas como a descrição, para reduzir tudo à voz das personagens; daí que

tenha chegado a ser considerada uma peça e não um romance.

Tópicos reconhecíveis como o antiamericanismo britânico que outrora provocara acesas discussões públicas entre Roth e Harold Pinter, as analogias entre o nome do protagonista, Philip, e a personagem por ele criada, um escritor chamado Zuckerman, ou o episódio de adultério que seria um eventual eco da relação descrita em *O Averso da Vida* através da personagem Maria Freshfield, terão levado às já então habituais confusões entre vida e arte, tão recorrentes no percurso criativo do autor. No plano familiar deve acrescentar-se ainda o facto de, no manuscrito, a mulher do protagonista se chamar Claire. A reação desta... perdão, de Claire Bloom, terá sido tudo menos amigável e não terão bastado as explicações técnicas e literárias que Roth lhe apresentou, para que tal equívoco fosse superado. Com efeito, apenas com a ajuda de um anel de ouro com uma esmeralda, ela terá acolhido as razões artísticas que terão presidido àquela designação.

Ao longo destas páginas tenho demonstrado que uma leitura de Roth que o confine à, ainda que polémica, representação de tópicos envolvendo o universo cultural e ético judaico, fica necessariamente aquém da sua importância nas letras americanas contemporâneas. Nesse sentido, tenho mencionado a vizinhança existente entre estratégias por ele desenvolvidas e as da vanguarda estética da chamada metaficção, próxima, aliás, do *nouveau roman*. Com efeito, uma recensão crítica de *Engano*, publicada em *The New York Times Book Review*, com a assinatura da escritora britânica

Fay Weldon, sinaliza este aspeto ao situar Roth na linha da frente dos prosadores americanos, a par de um antigo aluno de Nabokov em Cornell, e porventura o nome mais relevante daquela corrente, Thomas Pynchon.

Ainda sob a memória recente da morte do pai em outubro, Roth concluiu a escrita daquela que seria a sua obra seguinte, *Património*, significativamente subintitulada *Uma História Verdadeira*. Como este subtítulo indica, situamo-nos nos antípodas do experimentalismo metaficcional de *Engano*. Antes da sua vinda a lume em 1991, devemos registar, no ano anterior, um evento importante, o seu casamento com Claire Bloom, naquele que T. S. Eliot considerou ser *o mais cruel dos meses*, abril. Assim se oficializava uma relação que tinha já 14 anos. Consta, porém, que o pedido de casamento terá sido feito por Claire e que ele terá demorado alguns dias para lhe dar uma resposta.

O modo como memória e melancolia convergem em *Património* faz desta obra um capítulo novo na longa tradição da narrativa autobiográfica ancorada no *Pai Fundador* Benjamin Franklin: através da revisitação do passado, e daqueles que, segundo a memória, serão os instantes significativos da relação de Roth com o pai, é todo um percurso de vida, toda uma identidade, que se reavaliam.

Quando ainda no início o narrador-autor confia que «[o] que os cemitérios provam, pelo menos a pessoas como eu, não é que os mortos estão presentes, mas sim que partiram. Eles partiram e, por enquanto, nós não» (*Património*, 20) — um prenúncio da exclamação de *Teatro de Sabbath*, «ninguém que amamos permanece vivo»? —, ainda

que indiretamente, enfatiza algo: a importância da palavra como preservadora da memória. Mais do que através de objetos — «... a tigela era, além de um punhado de antigas fotografias instantâneas, a nossa única herança de família, a única coisa tangível que alguém se dera ao cuidado de guardar dos anos de imigração em Newark.» (*idem*, 24) —, será através das histórias transmitidas oralmente pelo pai, e fixadas na escrita pelo filho, que o passado pode persistir: «Conhece todas as esquinas de todas as ruas. Sabe onde foram destruídos edifícios, lembra-se dos edifícios que lá existiram. ‘Não podes esquecer nada’: eis a inscrição da sua cota de armas. Estar vivo, para ele, é ser feito de memória: para ele, se um homem não é feito de memória, não é feito de nada» (*idem*, 113). Assim se compreende que a derradeira expressão de *Património* seja: «Não devemos esquecer nada» (*idem*, 214). Algo que, como adiante veremos, antecipa uma das suas obras crepusculares, *Indignação*.

Mas através da memória é também uma sabedoria que se desvenda; a que decorre de uma compreensão radical da realidade que é a sua, a de um judeu que, sendo de Newark, é, acima de tudo, americano. Assume particular relevância, neste âmbito, a sintética descrição que ele faz das mutações étnicas existentes em Elizabeth, sem que nostalgia alguma se insinue: «Costumava haver apenas judeus, nesta área de Elizabeth, quando a mãe e eu nos mudámos de Newark. Não quando ela cresceu aqui, evidentemente. Então, eram irlandeses. Todos católicos. Deixou de ser assim. Espanhóis, coreanos, chineses, negros... O rosto da América muda todos os dias» (*idem*, 77).

Além de constituir um testemunho algo confessional que se distingue do de *Os Factos* pela ausência da ocultação de identidades e pela denegação de um registo ficcional, *Património* revisita os tópicos passíveis de confusão entre vida e arte, nomeadamente no que respeita a sua relação com a figura parental. É, neste âmbito, esclarecedor o passo seguinte: «Nos meus romances dera a Nathan Zuckerman um pai que não suportava a maneira como o filho descrevia as personagens judaicas, enquanto a mim o destino me dera um pai veementemente leal e dedicado que nunca encontrara nos meus livros nada que criticasse...» (*idem*, 169).

A catarse biográfica suscitada por esta obra irá permitir um reposicionamento face à instância autoral e ao cenário do qual emerge, na que lhe sucede, *Operação Shylock: Uma Confissão*. Em *Património* Roth de algum modo responde à pergunta que Zuckerman lhe endereça perto do final da carta que encerra *Os Factos*: «Quem somos nós, afinal? E porquê? A tua autobiografia [o núcleo narrativo de *Os Factos*] nada nos diz sobre o que aconteceu, na tua vida, para nos retirar de ti» (*Factos*, 194).

Poder-se-á argumentar que Roth responde através da relação com o pai e com o espaço que era o seu. Ora, em *Operação Shylock* o registo supostamente confessional persiste, como o subtítulo explicita, mas através de uma ainda outra modulação, a do desdobramento identitário. O tópico do *doppelgänger* ressurge, mas sob uma perspetiva diferente da que encontráramos na autonomia das duas personagens Pepler e Nathan em *Zuckerman Acorrentado*.

O impulso narrativo inicial simula uma denegação da ficcionalidade: o autor-narrador, Philip Roth, casado com uma mulher chamada Claire, desloca-se a Israel para ir ao encontro de alguém que lhe roubou a identidade. Esse alguém que, em seu nome, defende o *Diasporismo*, uma insólita teoria de regresso dos judeus aos seus países de origem, assiste ao julgamento do criminoso de guerra John (Ivan) Demjanjuk, tristemente célebre pelas atrocidades cometidas no campo de extermínio de Treblinka. A ancoragem na realidade é desde logo concebida pelo Prefácio, no qual a veracidade dos factos é reivindicada; entre estes surge o trabalho que ele teria desenvolvido, como espião, para os serviços secretos israelitas, Mossad.

Contrariamente a essa narrativa maior sobre o tópico do *doppelgänger* que é *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, onde a figuração da alteridade — o monstro —, qual *negativo* do protagonista, se distingue fisicamente da entidade da qual emerge, em *Operação Shylock* o Outro espelha a entidade primeira. Fá-lo, porém, com uma subtilidade: a imagem de Philip que ele exhibe é a deste quando há algum tempo passara por um período de profunda depressão provocado pela ingestão de halcion, um analgésico que nele teria profundos e nefastos efeitos secundários, como — pasme, leitor — sucedera com Roth, tendo-o levado inclusivamente ao internamento numa clínica psiquiátrica.

Enquanto em *O Retrato de Dorian Gray*, o duplo replicado pelo espelho vai revelando o declínio (est)ético do rosto no presente, neste caso é a memória do trauma que ali emerge. Em certa medida, esta interação simbólica envia para uma outra

replicação, a da denegação da memória que o carasco de Treblinka exhibe durante o julgamento; uma denegação que decorre da assunção de uma nova identidade, confirmada pela mudança do nome próprio Ivan para John quando adquiriu a cidadania americana. O simulacro, nuclear no julgamento, culminaria na prevalência da dúvida face à sua identidade e ao seu posterior regresso aos Estados Unidos. O aparecimento de novos dados estaria na base de um novo julgamento e da sua conseqüente condenação, mas estes são *os factos* para além da (nossa) história. Para a nossa história importa talvez reter o derradeiro simulacro, a declaração da nota que encerra *Operação Shylock*: «Esta confissão é falsa.»

O prémio Pen/Faulkner contribuiria para ajudar a consagrar institucionalmente este romance como um dos mais relevantes da literatura americana contemporânea. Ao mesmo tempo, a vida do escritor conheceria um novo ponto de viragem, desta feita a separação de Claire; e um romance que levaria mais longe a sua arte, *Teatro de Sabbath*.

Oriundo de Nova Jérсия, Mickey Sabbath, o protagonista, tem 64 anos e é casado com uma atriz. Vislumbra aqui algo de familiar, caro leitor? A recorrente e ténue fronteira entre a vida e a arte emerge uma vez mais no centro desta obra. Paradigmático deste encontro será o ódio que Sabbath nutre pelos japoneses por causa do que fizeram... a Alec Guinness em *A Ponte do Rio Kwai*. Ou será este um daqueles irónicos aforismos wildianos sob o qual persiste o facto de Morty, o seu irmão mais velho, ter sido morto pelos japoneses?

Toda a narrativa se desenvolve sob o simbolismo latente do simulacro, devido ao facto de o protagonista ser bonequeiro, um manipulador de *óbvias ilusões* (nada mais explícito da ilusão criada do que um títere!). A artrite que tolheu as suas mãos e assim o obrigou a abandonar essa sua profissão é mais um instante desse simbolismo que ajuda a construir o perfil de uma personagem que vive sob o signo da decadência, da ruína. Após esta queda involuntária (só um fundamentalista evangélico poderia atribuir-lhe a responsabilidade pela artrite!), dá-se uma outra queda que significará mais um instante no seu percurso descendente: o despedimento da instituição onde lecionava Arte Dramática em Madamaska Falls, uma povoação da *outrora* puritana Nova Inglaterra, devido a um escândalo sexual envolvendo uma aluna. Não esqueçamos a designação do protagonista, com a sua irónica e nada épica ancoragem em *Êxodo* 20: 8 — «Lembra-te do dia do sábado, para o santificar».

A decadência que o envolve passa igualmente por um historial afetivo feito de ruturas, tristezas e tensões: Nikki, a atriz com quem estivera casado, abandonara-o corria o ano de 1964 — data dessa altura a troca de Nova Iorque pelo universo rural da Nova Inglaterra; o posterior casamento com Roseanna, não isento de tensões, nomeadamente devido aos problemas de alcoolismo desta; o envolvimento (adúltero) de treze anos com Drenka Balich, uma croata também ela casada que, entretanto, sucumbira a um cancro.

É neste contexto emocional que, ainda sob o signo da memória, a narrativa se desenvolve e

transforma; a memória do passado no regresso à Jersey Shore da sua juventude, como Zuckerman em *Zuckerman Acorrentado*, e o pai, em *Património*; a memória de uma culpabilizante voz materna que, qual fantasma, o perturba; as reminiscências dos tempos de Nova Iorque suscitadas pelo suicídio de Linc Gelman, um amigo de então. E assim, oscilando entre passado e presente, se opera a tal transformação: Sabbath abandona Roseanne e regressa a Nova Iorque para assistir ao funeral do amigo. É então que decide começar a planear o seu próprio fim.

É curioso o título que Roth escolhe para este segundo capítulo onde descreve a peregrinação de Sabbath por Nova Iorque; a célebre declaração hamletiana «ser ou não ser.» Iguamente na epígrafe colhida em Shakespeare, desta feita a peça crepuscular *A Tempestade*, vemos Próspero, esse outro manipulador de títeres, proclamar: «Cada terceiro pensamento será o meu túmulo.» Sob o signo das opções e da memória surge, logo no início do capítulo, a evocação de um protagonista mítico da literatura americana, Rip Van Winkle, a personagem criada por Washington Irving que, durante uma incursão na floresta, para se afastar da mulher — mais uma analogia com Sabbath —, adormeceu para despertar num tempo futuro onde tudo era agora diferente.

Parábola do Novo Mundo que cortara as amarras da Europa que lhe dera vida, esta personagem simboliza quão sinuosas são as vertentes da memória, e como o passado pode persistir em nós — a espingarda entretanto enferrujada de Rip — mesmo quando julgamos estar dele livres para

desfrutar de uma nova realidade presente. Vejamos como o narrador o descreve no início deste capítulo dominado pela dúvida da opção existencial shakespeariana: «Sabbath dirigiu-se para a rua com a intenção de passar as horas antes do funeral de Linc a fazer de Rip Van Winkle. A ideia fê-lo renascer» (*Sabbath*, 189).

Ainda sob o signo crepuscular da morte, a posterior visita ao cemitério judeu onde muitos dos seus familiares estavam sepultados, e onde pretendia comprar um talhão para si, leva-o ao encontro de Fish — designação algo irónica, visto *Fish*/Peixe simbolizar o cristianismo —, um primo com cem anos de idade. Na sequência do encontro com este, e com as memórias de que ele é portador, descobre uma caixa com o nome do irmão inscrito, na qual a mãe preservara objetos que outrora lhe haviam pertencido. Num gesto não muito ético, rouba a caixa num momento de distração do primo e foge. Ao deter-se perante os objetos que ela encerra, nomeadamente a bandeira que cobrira o caixão de Morthy, é toda uma memória do passado que, fragmentariamente, revisita. São estes diferentes encontros que, numa atmosfera crepuscular, o levam a reavaliar o próprio sentido da vida e a optar pelo regresso a casa.

Quando tudo levaria a crer estarmos perante um desenlace marcado pelo reencontro e redenção, somos confrontados com mais uma viragem inesperada: ao chegar a casa constata que Christa, com quem mantivera uma *relação a três* com Drenka, *usurpara* o seu lugar junto de Roseanna. E assim alcançamos outro momento inesperado, insólito e obviamente passível de chocar as mentes mais liberais: Sabbath vai ao cemitério onde Drenka

havia sido sepultada e urina na sua campa, sendo finalmente intercetado por um polícia, Matthew Balich, filho de... Drenka. Embora este opte por não o deter e o deixe partir em liberdade, Sabbath persiste aprisionado... pelos seus fantasmas. A narrativa conclui com a constatação dessa ausência de liberdade: «Ele não podia morrer. Como podia ele partir? Como podia ele ir? Tudo aquilo que odiava estava ali» (*idem*, 451).

De novo, o espaço, as memórias que ele encerra, funciona como restrição para a liberdade. Também desta forma, Roth denega uma importante vertente mítica da América, a dimensão adâmica, segundo a qual o cidadão crê ser o (seu) passado algo de irrelevante, algo que se pode apagar, assim lhe permitindo construir, com radical liberdade, o seu presente e o seu futuro. Mas este olhar crítico face ao mito não significa uma denegação da identidade americana. A prová-lo está esse instante, perto do final, em que Sabbath se envolve na bandeira que outrora acompanhara o irmão à sua última morada. Tal como Saul Bellow antes de si em *Augie March*, Roth comprova neste livro que as suas origens judaicas não são incompatíveis com a identidade que a tudo subjaz, a americana.

Além dos aspetos mencionados em *Teatro de Sabbath* a propósito dessa personagem simbólica que é Rip Van Winkle, outra vertente nela se indicia, a da ligação a um tempo idealizado, mítico mesmo; o tempo das origens da América como nação — Van Winkle adormece sob o reinado de George III e desperta após a independência. Será ilegítimo considerar que impera então uma perspetiva pastoral daquele espaço? Claro que não. Curiosamente,

esta palavra, pastoral, emerge no título do livro seguinte, *Pastoral Americana*, vindo a lume dois anos depois, em 1997, e transposto para o cinema quase 20 anos mais tarde, em 2016, sob realização de Ewan McGregor.

R. W. B. Lewis, celebrizado pela sua biografia de Edith Warton, é conhecido por quem trilha as veredas da cultura americana devido à reflexão por ele desenvolvida em *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth-Century*. Nesta obra de 1955, Lewis retoma discursos setecentistas em torno da identidade da nação então emergente, como o acima mencionado *Cartas de um agricultor americano*, de Hector St. John de Crèvecoeur, onde, através de episódios algo banais e facilmente reconhecíveis, ele reflete sobre a singularidade do Novo Mundo. Naquela que será, porventura, a sua mais célebre carta, *O que é um americano*, Crèvecoeur, talvez sem disso ter consciência, dá um contributo relevante para a construção do mito americano; não tanto através da noção de *melting pot*, o tal cadinho onde diferentes origens e identidades convergem e se confundem, mas antes através da ideia de que, ao chegar ao Novo Mundo, o passado fica definitivamente para trás. Sensivelmente na mesma altura, Benjamin Franklin escreve num panfleto destinado a eventuais imigrantes: «Não perguntamos de onde vens, mas para onde queres ir.» Através da rasura do passado, do *começar de novo*, que tantas vezes passaria pela assunção de um novo nome, é um puritano peso do passado que se supera; e assim entramos em pleno domínio do mito: América, um Novo Mundo, um Paraíso que, exatamente por o ser,

exige um homem novo, inocente, um novo Adão; o que nos remete para a obra em causa.

Na sua inocente entrega ao Outro, Seymour Irving «Swede» Levov, herói de *Pastoral Americana*, figura esta vertente eufórica do mito; daí a empatia que inevitavelmente sentimos face a ele; daí o *pathos* que encerra a sua queda; daí a sabotagem indireta que Roth faz do mito. Afinal, «Swede» Levov pretendia apenas estar «em casa aqui como os brancos, anglo-saxónicos e protestantes estavam em casa aqui, um americano não por árduo empenho, não por ser um judeu que inventa uma vacina famosa ou um judeu no Supremo Tribunal, não por ser o mais brilhante ou o mais eminente ou o melhor. Mas sim — devido ao isomorfismo com o mundo branco, anglo-saxónico e protestante — porque o faz com a banalidade, com a naturalidade, da banal forma de ser americana» (*Pastoral*, 89).

A sua queda inscreve *Pastoral Americana* numa linhagem de ironia trágica que conheceu em *O Grande Gatsby* um instante maior. A ironia intensifica-se na narrativa de Roth devido ao facto de a queda do herói não se dever a um *defeito* seu, mas por ter sido despoletada pela filha, pois é ela «que o transporta para fora da muito desejada pastoral americana em direção a tudo aquilo que é a sua antítese e o seu inimigo, para a fúria, a violência e o desespero do contra pastoral — para a indígena fúria americana» (*idem*, 86). De novo Roth questiona indiretamente o mito.

Devo referir ainda outro aspeto relevante neste romance. Com efeito, em *Pastoral Americana* há um momento crucial para o esclarecimento da polémica entre a vida e a arte tão presente ao longo do

percurso criativo de Roth. Refiro-me àquele instante em que o olhar do narrador recai sobre um detalhe do quarto de Meredith — Merry, como era tratada em família —, a filha do protagonista. O narrador desvenda, então, a palavra de ordem de um grupo de esquerda radical que proclama ser *contra tudo que é bom e decente* na América, e pretende saquear, incendiar e destruir, assim representando *os pesadelos das vossas mães*.

O grupo em causa, denominado *Weather Underground Organization*, mas habitualmente identificado apenas através da designação *Weathermen*, surgiu em 1969, na Universidade do Michigan, como dissidência do partido *Estudantes para uma Sociedade Democrática*. Ora, a ação referida na narrativa decorre um ano antes, em 1968, o que torna impossível, em termos de um registo meramente factual, a sua inserção na história. Este subtil detalhe é esclarecedor do modo como Roth manipula aquilo que comumente se designa realidade histórica: a ancoragem factual existe, mas não como mera reprodução pela escrita — ou como eco do mote hamletiano (*Hamlet*, ato III, ii), amiúde treslido e vertido em aforismo, «erguer um espelho em frente à natureza» — na versão de Sophia de Melo Breyner Andresen. Aquela ancoragem funciona como solo onde personagens emergem a partir de personalidades com existência histórica — o protagonista, por exemplo, evoca um célebre atleta judeu, Seymour «Swede» Masin, que, tal como aquele, frequentou a Escola Secundária de Weequahic; factos históricos são lembrados — os motins que tiveram lugar em Newark em 1967, ou Watergate —; e contextos socioculturais — a comunidade judaica e as

tensões com a maioria Branca, Anglo-Saxónica e Protestante. Todos eles são determinantes para o percurso seguido pelas diferentes personagens. A estes poderíamos acrescentar a presença da *personagem de papel*, que, todavia, possui uma real existência literária, Nathan Zuckerman que, agora na casa dos 60 anos, uma vez mais ressurgue nas páginas de Roth, desta feita para assumir a narração inicial, o que nos conduz a outro aspeto.

Ao longo destas páginas tenho vindo a sinalizar diálogos do autor com outros capítulos do *Grande Romance Americano*, para assim podermos compreender a sua radical ancoragem nesta tradição e, ao mesmo tempo, resgatá-lo do gueto que poderá significar o rótulo *literatura judaica*. Ora, a estrutura de *Pastoral Americana*, com o seu registo algo polifónico pontuado pela coexistência de cartas, fragmentos narrativos algo líricos, ora confessionais ora descritivos, e de outras estratégias discursivas, como os artigos de jornais relatando os eventos envolvendo Merry, evoca outro capítulo relevante da História Literária Americana, aquele que foi escrito em pleno Modernismo por John Dos Passos em *U.S.A.*, um autor cujo mérito havia sido reconhecido por Roth.

Contudo, com *Pastoral Americana*, celebrado em 1998 com a atribuição do Pulitzer, é o sonho (americano) que dá lugar ao pesadelo. Daí a evidência da ironia do próprio título: sob a atmosfera da *aurea mediocritas*, para a qual remete a palavra Pastoral, subsiste a tragédia. Será este um sinuoso eco das origens puritanas da identidade americana? Creio que sim. Com efeito, o impacto fantasmático de uma certa alteridade, desta feita a do *segundo*

*medo vermelho*, o medo do comunismo manipulado pelo senador Joseph McCarthy (*o primeiro* surgira algumas décadas antes, particularmente sob o signo dos movimentos anarquistas), irá prevalecer em *Casei um Comunista*, o seu romance seguinte publicado em 1998.

Claudia Roth Pierpont sintetiza estes ecos históricos e tópicos rothianos algo idiossincráticos, assim como de circunstâncias biográficas de nós conhecidas. Segundo ela, este romance

é também sobre um rapaz que anseia tornar-se homem. Na perspectiva de Roth, os dois assuntos não estão desligados. Ele atribui ao jovem Zuckerman [um adepto do Partido Progressista fundado por Teddy Roosevelt, que assume as funções de narrador deste romance] as suas próprias paixões de adolescência: os mesmos livros que Roth empilhava no cesto da sua bicicleta [...] estão empilhados no de Zuckerman. As emotivas e patrióticas emissões da rádio que tinham moldado o sentido de desígnio e beleza de linguagem moldam o desejo de Zuckerman no seu intuito de ser escritor. Há várias páginas unicamente dedicadas à emissão de Norman Corwin no dia da vitória dos aliados [...], com o vernacular poético e o seu espírito algo mítico. Bastava apenas ter doze anos e estar sentado junto à telefonia em 1945, recorda Nathan, para sentir que «se fluía com a América, e a América em ti» (Pierpont, 230).

É tendo estes *dias da rádio* como cenário e contexto que surge o protagonista, também ele por

ela celebrizado, Ira Ringold, conhecido como Iron Rinn, um convertido à utopia comunista durante a II Guerra, e casado com Eve, nome que envia obviamente para uma outra utopia, *a da inocente Terra Prometida que a América é*. Há quem, devido às insistentes recuperações de instantes biográficos por parte de Roth, e às várias analogias existentes entre esta ficção e esses instantes, veja na configuração de Eve um ajuste de contas com Claire Bloom, o que faria desta obra um *romance de vingança*, como defendeu Linda Grant numa recensão publicada em *The Guardian* a 3 de outubro desse mesmo ano de 1998.

É sob o signo crepuscular da memória que Ira emerge através do olhar empático de Nathan, para quem ele configuraria a representação do herói. A figura do herói e da sua queda percorre esta obra, não só devido ao protagonista. Com efeito, é um herói quem o próprio Ira assumiria nos seus programas na rádio ao representar a *persona* desse outro herói mítico americano que é Abraham Lincoln. E ainda um herói trágico, visto ter caído em desgraça durante os anos negros do macartismo durante os quais a delação era suscitada, exigida e premiada. Daí também a ironia que subjaz ao título do romance, pois ele corresponde ao testemunho prestado por uma não tão inocente Eve perante o Comité das Atividades Antiamericanas.

Estes eram, todavia, tempos diferentes, embora a perda da inocência americana e uns certos resquícios puritanos continuassem a ser lembrados no cenário político através do caso Lewinsky, que quase levaria à destituição do Presidente Clinton. Foi, aliás, este mesmo presidente quem o recebeu

na Casa Branca em outubro desse ano para lhe atribuir a *National Medal of Arts*, tendo então lembrado a ancoragem de Roth no microcosmo de Newark, ao afirmar que aquilo que Dublin tinha sido para James Joyce e Yoknapatawpha County para William Faulkner, era Newark para Roth.

A obra que, anos depois, se segue na cronologia rothiana não denega esse puritanismo moral e um consequente espírito persecutório, antes fazendo deles o centro do impulso ficcional; também esta é, afinal, devedora da grande tradição literária americana, em particular de Nathanael Hawthorne, o autor de *A Letra Escarlata*, citado no início da narrativa pela vizinhança formal — «na década de 1860 [...] viveu a algumas milhas da minha casa», refere o narrador — e intelectual — «aquilo que Hawthorne [...] identificou no país incipiente de há muito como ‘o espírito de perseguição’» (*Mancha Humana*, 2).

Refiro-me a *A Mancha Humana*, em cujo título ecoa essa outra mancha que, em *A Letra Escarlata*, Hester Prynne foi obrigada a ostentar no vestido lembrando o seu gesto adúltero, e que o reverendo pecador Arthur Dimmesdale acabaria por inscrever dramaticamente no seu próprio corpo. Com esta obra, Philip Roth leva o leitor a desvendar, através de Nathan Zuckerman, vizinho de Silk numa pequena comunidade da Nova Inglaterra — inscrição no espaço que indicia os primórdios puritanos —, uma sociedade em que os mais banais detalhes do quotidiano são escrutinados por aqueles que se consideram detentores políticos de uma superioridade moral.

Talvez nunca como nesta obra o hoje tristemente disseminado *politicamente correto* tenha sido

pronunciado e escalpelizado em todas as suas mais dramáticas implicações. E, tal como hoje, tudo começa na linguagem; mais rigoroso será dizer, nas tentativas de erradicação das ressonâncias que a linguagem, carregada de História, tradições e olhares, consigo transporta. Afinal, já Woody Allen, que em *Zelig* tão bem pronunciou o *ethos* destes tempos, um dia sugeriu, através de uma outra personagem sua, que todos os problemas da nossa vida são de semântica.

Em *A Mancha Humana* a dinâmica dramática é despoletada pelos ecos políticos de uma palavra, *spook*, espectro ou fantasma. Esta palavra é utilizada pelo protagonista, um professor universitário que, durante a chamada no início da aula, assim se refere a um aluno que falta sistematicamente; desconhece, no entanto, o professor que este aluno é negro. A ignorância relativamente aos matizes de sentido que as palavras encerram e o ressentimento fazem com que esta seja interpretada como um insulto racista. E assim a comédia irá desencadear um conjunto de peripécias que irão culminar num desenlace trágico. Porque era um homem culto, o protagonista «sabia pela ira de Aquiles, a raiva de Filoctetes, as fulminações de Medeia, a loucura de Ajax, o desespero de Electra, e o sofrimento de Prometeu os muitos horrores que se podem seguir quando o mais alto grau de indignação é atingido e, em nome da justiça, a retribuição é exigida e um ciclo de retaliação começa» (*idem*, 63). Ignorava, porém, quão poderosa se tornara na América finissecular aquela que Harold Bloom acertadamente designou como escola do ressentimento.

Neste sentido, *A Mancha Humana* deve ser lida à luz dos parâmetros legados pela tragédia clássica, nomeadamente a inevitável ironia inerente a esta intriga, assim participando de outras grandes tragédias americanas como os acima mencionados *A Letra Escarlate*, *Moby-Dick* e *O Grande Gatsby*. Talvez seja no cinema, porém, que encontramos o mais óbvio precedente daquela ironia; refiro-me a *Imitação da Vida*, o filme realizado por Douglas Sirk, pois, à semelhança da jovem Sarah Jane, também Coleman Silk, o protagonista do romance de Roth, tem antecedentes afro-americanos, algo que a sua tez não evidencia, porém.

Daí a radical ironia que lhe subjaz, a sanha persecutória e a complacência das autoridades académicas conduzem à ostracização deste afro-americano que, não se assumindo como tal, sempre se fizera passar por judeu. Não será displicente que expressões como «caça às bruxas» — eco do macartismo e do puritanismo moral dos derradeiros anos da era Clinton — ou o próprio espaço — a Nova Inglaterra berço do puritanismo — convirjam num tempo em que se vão impondo os detentores de uma qualquer superioridade moral que Roth tão certamente desmonta.

E uma vez mais o cinema acolheria uma narrativa sua; neste caso realizada por Robert Benton, vencedor de um Óscar com *Kramer contra Kramer*. Este filme de 2003, protagonizado por Anthony Hopkins, preservou em inglês o título do romance, embora entre nós tenha sido intitulado *A Culpa Humana* [digo entre nós, já que no Brasil conheceria a designação de *Revelações*].



## 4

### ***Conseguem imaginar a velhice? É claro que não. Eu não conseguia.***

Em *A Mancha Humana* Zuckerman é um narrador sexagenário. Na obra que se lhe seguirá, em 2001, *O Animal Moribundo*, o narrador protagonista é um septuagenário que reemerge de dois romances publicados nos anos 70, David Kepesh de *O Peito* e de *O Professor do Desejo*. Assim se explicita e encerra uma trilogia tendo-o como centro.

O título, *O Animal Moribundo*, é colhido por Roth num poema de William Butler Yeats onde o impulso erótico surge inscrito num corpo decadente — «Isto não é de Yeats? ‘Consome o meu coração; doente de desejo/ E preso a um animal moribundo/ Que ele não sabe o que é’» (*Desejo*, 89). Esta queda na linguagem de textos oriundos de outros contextos e tempos, faz desta obra um solo de constante evocação da memória e, conseqüentemente, da cultura. É nessa identidade densamente preenchida de ecos e reminiscências amiúde explicitadas que se constrói a meditação sobre o presente de um tempo — a América entre Clinton/Lewinsky e Bin Laden.

*O Animal Moribundo* é ainda, em certa medida, um texto-síntese de percursos antes delineados,

onde uma dimensão crepuscular — «lembrem-se de que nasci em 1930» (*Moribundo*, 31) —, marcada pela velhice, pelo declínio físico e pela morte, surge num intenso diálogo com a memória histórica — «tudo isto se passou em 1992» (*idem*, 22) —, ou ainda, «[a]s pessoas daquele grupo trabalharam arduamente [...] decorridos alguns anos, o governo dos Estados Unidos começou a receber cheques de reembolso» (*idem*, 18).

A estrutura adotada pelo autor é a de um monólogo dissimulado sob o simulacro de um diálogo com um silencioso interlocutor mais jovem. São inúmeros os indicadores desse cenário dialógico — «eu estava sentado onde tu estás, no canto do sofá» (*idem*, 28), ou «[c]ompreendes, penso que Consuela...» (*idem*, 34) — que encerram também uma dimensão pedagógica — «[I]ê o *Don Juan* de Byron» (*idem*, 35), ou «[I]ê Tocqueville, se ainda não o leste» (*idem*, 73) — e um cabedal intelectual por parte daquele mesmo interlocutor — «totalmente destruído pela minha Baleia Branca» (*idem*, 107), uma referência à obsessão monomaníaca de Acab na sua perseguição a *Moby-Dick*.

Será aquela estrutura que concede ao texto uma tonalidade de divagação de fronteira entre o analítico e o confessional onde pontua a relação do protagonista com a sua outrora estudante Consuela Castillo, uma jovem bela e sensual oriunda de uma família de imigrantes cubanos de classe-média. Mas a presença da écfrase e da arte, em particular, assume ainda uma dimensão algo alegórica, de síntese face ao(s) corpo(s) moribundo(s) que despon-ta(m) na narrativa. Exemplo disso é a evocação do quadro de Stanley Spencer onde este representa

a decadência dos corpos, numa evidente alegoria da relação entre homem e mulher (*idem*, 122-123) que é também uma síntese da própria narrativa. Também neste sentido Roth está radicalmente longe da linguagem assética do politicamente correto, pois, para ele, não existem «cidadãos seniores», mas sim velhos, nem clichés como «a juventude é um estado de espírito», pois «[s]ó um grande idiota sentiria que é de novo jovem. Se nos sentíssemos jovens, seria uma armadilha» (*idem*, 36).

*O Animal Moribundo* estaria na base de mais uma adaptação fílmica de uma obra sua. Desta feita, *Elegy*, vindo a lume em 2008, dirigido pela realizadora espanhola Isabel Coixet, com argumento de Nicholas Meyer.

É assim num solo de fronteira que desponta uma sensibilidade estética radicalmente mediadora da relação entre o sujeito e o seu olhar sobre a realidade, como evidencia o impulso efrástico sob o qual a jovem é insinuada, como a «testa polida de uma suave elegância Brancusi» (*idem*, 11), ou «o busto adolescente de uma virgem de Balthus» (*idem*, 14). Esta é uma estratégia altamente exigente face ao leitor que deve estar na posse de um conjunto de referências estéticas sem as quais jamais poderá *visualizar* a verdadeira beleza de Consuela, e assim compreender o ponto de vista erótico do narrador e a conseqüente intensidade sensual que percorre o texto.

A densidade meditativa e analítica que nos concede a cultura, nomeadamente a estética, para mais plenamente entendermos a realidade, surge por contraponto com a sua ausência, ou, se quisermos ser complacentes, com uma cultura coeva de

superfície face à qual Roth é absolutamente demolidor, como neste diagnóstico: «A TV está a fazer o que faz melhor: o triunfo da banalização sobre a tragédia. O triunfo da superfície com Barbara Walters» (*idem*, 124). A noção de tragédia pertencerá, portanto, a um passado, aquele que ele evoca através da referência à Baleia Branca.

Ainda neste âmbito de convocação da memória surgem os apontamentos em torno do puritanismo. Será a partir deste solo onde tanto da identidade americana se concebeu que, ainda pedagógica e didaticamente, David Kepesh interpela o seu interlocutor e, deste modo, nos interpela também, como sucede neste passo:

O posto avançado comercial inglês de Merry Mount que tanto irritou os puritanos de Plymouth — sabias disso? [...] Homens a beber, a vender armas aos índios, a acamaradar com eles. Na boa-vai-ela com o inimigo. A copular com as índias [...] Dançavam à volta de um mastro com máscaras de animais e ali o adoravam todos os meses. Hawthorne baseou uma das suas histórias nesse mastro.

[...] Os nossos primeiros heróis americanos foram os opressores de Morton [o líder daquela comunidade]. [...] era o rosto de Morton que devia ter sido esculpido no monte Rushmore (*idem*, 55 e 57).

A par de uma tensão primordial na identidade americana, entre a repressão da sexualidade e a assunção plena desta — «Os subúrbios, onde as raparigas, protegidas dos perigos da cidade, não tinham

de ser mantidas com rédea curta... Os subúrbios criaram a ágora para esta educação não sancionada prosperar. O atenuar da vigilância, a cedência gradual de espaço a todos estes miúdos que tinham sido dotados pelo Dr. Spock com as ferramentas da desobediência...» (*idem*, 52) —, outra vertente se insinua, uma vertente que irá ser estruturante de um romance que surgirá três anos mais tarde, *A Conspiração Contra a América*, mas no qual ele havia começado a trabalhar já em dezembro de 2000 (Pierpont, 272). Qual o motivo desta minha afirmação? Deve-se ela não ao facto de este romance exhibir no seu cerne a sensualidade ou o erotismo, mas sim por se ancorar numa simulação contrafactual.

Roth delinea, deste modo, duas tradições de perceção do corpo que irão culminar num puritanismo do presente; não apenas aquele que, envolvendo o caso Lewinsky, é sugerido através da *constatação* «[e]sta é uma geração de surpreendentes adeptos do *fellatio*» (*Moribundo*, 15), mas também a que irá culminar num feminismo dominado pela ideologia e não pela assunção livre do corpo, como sucedia com as jovens dos anos 60: «Controlar o impulso masculino e denunciá-lo? Elas não tinham sido educadas nesse sistema ideológico. Eram demasiado divertidas para serem doutrinadas com animosidade, ressentimento e ofensas vindos de cima» (*idem*, 54).

Aqueles teriam sido os tempos de radical confronto das duas tradições: «até cerca de 1964, de uma maneira geral, toda a gente sob vigilância era respeitadora da autoridade, membros com excelente reputação daquilo a que Hawthorne chamou

‘a classe amante dos limites’» (*idem*, 50); e «a virtuosidade comunal acerca dos direitos cívicos e contra a guerra, a desobediência, cujo prestígio moral é transmitido por Thoreau» (*idem*, 52). As referências a Hawthorne e Thoreau, nomes maiores do chamado Renascimento Americano de meados do século XIX, permitem-nos ter uma percepção mais nítida de linhas de continuidade no seio da identidade americana. A própria menção a Henry Miller se compreende neste âmbito, enquanto eventual descendente da tradição libertária iniciada por Morton ainda durante a época colonial.

Este é, portanto, um romance, cuja ancoragem na História e nas tradições que no seio desta se erguem e confrontam, que exige ao leitor um conhecimento e uma consciência da memória literária e cultural. Só com essa consciência o protagonista pode ser resgatado das leituras moralistas, sejam estas conservadoras, sejam as do radicalismo feminista. Afinal, «[é] do caos do eros que estamos a falar, da desestabilização radical que é a sua excitação. Com o sexo regressamos à selva. Regressamos ao pântano» (*idem*, 25).

Esta meu levantar do véu face a circunstâncias culturais, antropológicas até, pretende tornar evidente a consciência da História por parte de Roth, ou seja, a importância que para ele assume uma ancoragem analítica no espaço e no tempo. Não será por acaso que neste mesmo ano de 2001 em que *O Animal Moribundo* é publicado, Roth faz vir a lume sob o título algo displicente de *Shop Talk*, uma compilação de ensaios e meditações várias sobre escritores como Primo Levi, Ivan Klíma, Isaac Bashevis Singer ou Bruno Schulz por ele admirados.

Após o 11 de Setembro chegamos assim a este *A Conspiração Contra a América*, com o seu regresso ao microcosmo judaico da Weequahic da sua infância e juventude em Newark. A memória na sua vertente factual e histórica que, em certa *media*, justificara um percurso biográfico em *O Animal Moribundo*, emerge aqui como pesadelo hipotético que não deixa de solicitar meditações políticas sobre o presente, esse tempo pós-11 de Setembro, como evidenciam algumas receções críticas que entenderam esta obra como uma construção alegórica. O próprio facto de o título ter sido retirado de um panfleto político vindo a lume em 1946 parece enfatizar aquela atmosfera, como assinala Claudia Roth Pierpont (Pierpont, 278).

A premissa contrafactual é a seguinte: e se Charles A. Lindbergh, o herói americano protagonista do primeiro voo transatlântico, simpatizante da causa nazi, e apoiante do *Comité América Primeiro* que defendia uma política isolacionista e, consequentemente, se opunha à entrada dos Estados Unidos na II Guerra, tivesse sido eleito presidente? Refira-se que esta hipótese não é de todo displicente, visto decorrer de um dado histórico, a da tentativa de impor Lindbergh como candidato opositor a Roosevelt, por parte da direita do Partido Republicano. Tal como Oliver Stone especula no seu documentário sobre o que poderia acontecer se Wallace tivesse sido eleito, também aqui a hipótese contrafactual impera. O que aconteceria então?

Porque nos situamos no domínio da distopia, compreende-se a razão pela qual o «medo preside a estas memórias, um medo perpétuo. Claro que infância alguma está isenta dos seus horrores,

no entanto interrogo-me se teria sido uma criança menos assustada se Lindbergh não tivesse sido presidente ou se eu não tivesse sido filho de judeus» (*Conspiração*, 1). Como sinalizam estas linhas iniciais, mais do que uma narrativa em torno de grandes factos históricos, esta é uma obra que irá penetrar nos pequenos detalhes quotidianos, nas rotinas afetadas pelas decisões políticas, na vida dos seus anónimos atores, aqueles que são, afinal, os agentes dessa mesma História; daí a força dessa distopia maior que é *A Conspiração Contra a América*.

O seu solo situa-se, portanto, entre a ficção e a realidade, conferindo ao texto um perfil algo híbrido; exemplo disto será o simulacro do *recurso a um arquivo* do *Newark's Newsreel Theater*, como sucede no evento que teria ocorrido na terça-feira, 6 de outubro de 1942 — a última homenagem pública ao falecido Walter Wichell na icónica Pennsylvania Station, ou, no dia seguinte, a partida do *Spirit of St. Louis*, pilotado por Lindbergh —, outro signo icónico do imaginário americano. Encerrada a narrativa, o *Postscript*, com uma nota ao leitor, evidencia aquela sua dimensão híbrida, todavia sustentada em factos e inúmeras fontes que são substancialmente transcritas; acrescem os dados cronológicos sobre as principais figuras históricas mencionadas — F. D. Roosevelt, Charles A. Lindbergh, Fiorello H. La Guardia, Henry Ford, entre outros.

Sensivelmente um ano após a publicação deste livro, Roth é alvo de uma distinção outrora concedida apenas a Saul Bellow e a Eudora Welty: o início da publicação, ainda em vida, da sua obra

na prestigiada *Library of America*. Segue-se, em 2007, uma outra distinção, a atribuição do prémio PEN/Faulkner a uma novela vinda a lume no ano anterior, *Todo-o-Mundo*.

Disse algures Woody Allen que a nossa vida deveria decorrer ao contrário, isto é, começar com a morte e recuar no tempo até culminar no instante da nossa conceção. Ora, com as devidas distâncias, esta obra começa exatamente pelo fim, *in ultima res*, com o funeral do protagonista, uma personagem cuja designação — *Todo-o-Mundo* — evoca a *moralidade* tardo medieval e/ou do baixo renascimento homónima, publicada em 1485; «mesmo entre Chaucer e Shakespeare», como recordou Roth numa entrevista concedida a Martin Krasnik, do *Guardian*, a 14 de dezembro de 2005.

Contrariamente a essa moralidade pretérita, assente numa raiz alegórica, esta novela circunscreve-se a um registo de banais eventos quotidianos que, por uma qualquer razão, persistiram na memória do protagonista ou daqueles que o rodeiam; daí que essas memórias, onde não se vislumbra intenção pedagógica ou didática alguma, sejam naturalmente votadas ao esquecimento, isto é, ao seu desaparecimento total e à diluição (inexistência) do sujeito no tempo. A banalidade é, aliás, assumida pelo próprio protagonista, que «nunca se viu a si próprio senão como um banal ser humano» (*Todo-o-Mundo*, 31).

Porque a narrativa se desenvolve *in ultima res*, todos os episódios subsequentes são *restos* do protagonista, ou seja, momentos que ficaram na memória daquilo que ele foi e significou para aqueles que o rodearam — irmão, filhos, esposas,

amantes, colegas de profissão; memórias essas que, na sequência lógica dos comentários feitos aquando do cerimónia fúnebre, são obviamente disfóricos. Deste modo, se a contrafactualidade distópica de *A Conspiração Contra a América* se associa a um macrocosmo politicamente disfórico, *Todo-o-Mundo* situa esta mesma disforia no plano individual. Com efeito, não se pode dizer que os eventos recordados nos levem ao encontro de uma entidade heroica, antes pelo contrário; esta é uma entidade que vive sob o peso dos fantasmas, sejam estes o da degradação do corpo e da morte, sejam os da consciência face aos erros cometidos.

Este aspeto ganha uma relevância particular devido ao facto de, à semelhança do que sucede em narrativas anteriores, também neste caso se vislumbrar uma certa ancoragem no real, em particular, através da evocação de circunstâncias da biografia do próprio autor. São dois os exemplos mais explícitos a este nível, ambos acima mencionados: aqueles que tiveram lugar em 1967, quando Roth perguntou ao médico quanto tempo mais daquele outono iria *deixar passar ao lado*, ao que ele retorquiu, «Ainda não percebeu? Esteve quase a *passar ao lado de tudo!*», o qual é aqui quase literalmente reproduzido (*idem*, 41); e o episódio de apendicite que havia sido inicialmente diagnosticado como sintoma psicossomático de inveja (*idem*, 101).

O episódio que antecede o desenlace ecoa uma outra célebre cena da literatura de expressão inglesa, a do diálogo de Hamlet com o coveiro — cena I, do ato V, quando o jovem príncipe procede a uma meditação em torno da morte. Em *Todo-o-Mundo*, o protagonista parece encontrar no coveiro — que,

ironicamente, sabia o lugar onde estavam enterrados os seus pais — o derradeiro confidente que, num plano simbólico, procede a uma descrição quase técnica da conceção da sua derradeira morada.

Assim se prossegue um discurso de continuidade face ao declínio que havia predominado em *O Animal Moribundo*, e que a obra que se lhe sucede logo no ano seguinte (2007) irá transpor para um novo nível. Refiro-me a *O Fantasma Sai de Cena*, uma narrativa que, ela própria, assenta na *ressurreição* de alguns fantasmas, desde logo, Nathan Zuckerman que terá a seu cargo a preservação de uma memória, a de E. I. Lonoff, o seu mestre de juventude em *O Professor do Desejo*.

O romance estrutura-se em torno do legado da memória e daquela que amiúde é uma obsessão americana, a do *esgravatar* do passado em busca de um qualquer erro ou *defeito* moral. Enquanto os Pais Fundadores iluministas afirmavam o Novo Mundo americano como um lugar onde predominava a liberdade e a possibilidade de começar de novo, de criar e afirmar uma nova identidade, de deixar o passado para trás, os puritanos e os seus sucedâneos atuais politicamente corretos persistem obcecados pelo passado onde prevalece um defeito, um erro que algures nos lembra a nossa inferioridade e, em contrapartida, a superioridade moral dos censores. O fantasma de uma qualquer eventual culpa corresponderá, afinal, hoje em dia a uma secularização do pecado original bíblico.

Será nesta compulsão que surge ancorada a reescrita biográfica que impulsiona Richard Kliman o repulsivo aprendiz de escritor na sua obsessão

de levantar o véu que ocultaria uma suposta inferioridade moral de Lonoff. Sobre esse aspirante a escritor, Zuckerman admite que «ele parecia ser tanto a minha Némesis como a de Lonoff» (*idem*, 274), e nesta declaração encerra-se, uma vez mais, algo de profético; desta feita aquele que virá a ser o derradeiro título de um romance de Philip Roth, *Némesis*.

Quanto ao presente, este surge assim como caixa de ressonância de episódios pretéritos, como o do «filho de Hawthorne [que] escreveu que Melville estava convencido de que durante toda a sua vida Hawthorne ‘ocultara um grande segredo’» (*idem*, 47). A revelação da *verdade* biográfica de Lonoff, a descoberta de um segredo pecaminoso, corresponderia assim a um incessante regresso ao passado e, conseqüentemente, à revisão e à reescrita da História através da perspectiva do censor.

Neste sentido, *O Fantasma Sai de Cena* é uma sátira a uma certa realidade literária e académica americana, verbalizada, ora por Zuckerman no seu diagnóstico da imprensa literária atual — «Assim que se entra nas simplificações ideológicas e no reducionismo biográfico do jornalismo cultural, perde-se a essência do artefacto» (*idem*, 183). «Vandalismo sensacionalista cultural mascarado de devoção responsável do jornal ‘às artes’» (*idem*, 184) —, ora pela reação histórica de Amy quando se depara com uma galeria dos escritores do século XX em que Faulkner, Hemingway ou Lenoff são apagados e substituídos por representantes de resíduos tribais. Será pela voz *louca* de uma personagem cujo cérebro está a ser debilitado pelo cancro que emerge uma parábola face a um presente distópico orwelliano onde a *novilíngua* predomina.

Roth exhibe neste romance uma denúncia, vinda da esquerda — ou não se tenha Roth situado sempre no campo democrata —, da ditadura do politicamente correto que, no plano cultural e literário, rasura aqueles que este discurso considera serem eventuais desvios éticos, e assim reescreve a História, afirmando o tribalismo de grupos radicados em conceitos como raça ou género.

Daí que o fantasma se configure como a entidade lógica de todo este processo, visto ser ele o imperioso *revenant*, tanto no sentido freudiano como no da imposição de uma superioridade moral dos guardiões dos bons costumes (não os de outrora, ancorados quer num *ethos* puritano quer numa moral vitoriana, mas os do presente, impostos por uma outra superioridade moral, a da escola do ressentimento). Nesse sentido, esta obra adquire uma dimensão única no cenário romanesco americano contemporâneo pela forma como, à semelhança de outras anteriores, convoca o passado para perpecionar o presente e o integrar nas subtis linhas de continuidade, ruturas e tensões históricas, e ainda pela sua fina leitura das idiossincrasias do presente.

Algo ironicamente, o protagonista, Nathan Zuckerman, é, logo no início, definido como alguém que «deixara de habitar não apenas o grande mundo, mas também o momento presente» (*Fantasma*, 1). Semelhante opção materializa-se numa vida isolada algures no campo, na ausência de um aparelho de televisão em casa, na recusa de ler jornais, na ignorância absoluta das novas tecnologias e das tensões políticas então dominantes. Refira-se que a ação se inicia em 2004 durante a agitação política em torno da campanha eleitoral para a presidência

na qual John Kerry surge como opositor democrata à reeleição do republicano George W. Bush; contexto sociopolítico este que irá ecoar em diferentes momentos da narrativa em momentos de uma subtil sátira em torno das elites liberais urbanas.

Com efeito, ao lermos esses instantes, quase julgamos estar perante um fenómeno de presciência face às reações dessas mesmas elites aquando de uma outra futura eleição presidencial. Os próprios comentários do jovem casal democrata que demonstram a sua incapacidade de reconhecer o Outro, neste caso a *América profunda* — «Olhe para o mapa a leste do Mississippi. É a União *versus* a Confederação. A mesma divisão. O Bush levou consigo a velha Confederação!» (*idem*, 88) —, de algum modo parecem antecipar tantos e tantos comentários que inundaram os *media* e as redes sociais aquando da eleição do 75.º presidente dos Estados Unidos.

Não é apenas Amy que admite falar com o fantasma de Lonoff, o seu amante há muito desaparecido, pois também Nathan se configura como um *revenant*, desajustado face ao seu tempo (ignora, por exemplo, que há mais de 20 anos que já não é permitido fazer chamadas telefónicas a pagar no destino), e portador de uma memória que, devido à degenerescência natural da passagem do tempo, começara a ficar debilitada. Aliás, o próprio impulso sexual era dominado por aquela entidade, como ele admite quando refere que Jamie, a jovem com quem a sua vida se cruza, «exercia uma grande atração gravitacional no fantasma do meu desejo» (*idem*, 66).

Desde o início que tenho vindo a sinalizar o diálogo constante de Roth com a tradição literária

americana. Ora, a memória literária nuclear em *O Fantasma Sai de Cena* volta a ser *Rip Van Winkle*, vindo a lume em 1819, o mesmo ano em que nasceram Walt Whitman e Herman Melville. Esta parábola de Washington Irving sobre a passagem do tempo, sobre a emergência de algo radicalmente novo e sobre o reencontro com um cenário que se nos afigura estranho e, ao qual, sentimos não pertencer, indicia a chave para a compreensão de uma outra parábola, a da existência presente de um Zuckerman que, em *O Fantasma Sai de Cena*, já não reconhece a América do seu passado.

Uma quase derradeira nota para sinalizar algo de singular na estética rothiana, a inserção do texto dentro do texto. Tal como em *Hamlet*, também neste romance surge esta estratégia, de alguma forma desencadeando uma relação especular entre os diferentes níveis da narrativa, e o processo de autoanálise do protagonista. A personagem que ele cria no drama que está a escrever afirma: «Tenho uma sensação habitual de que a minha vida real já passou, disse, e que estou a viver uma existência póstuma» (*idem*, 221). No final, a didascália desta «peça» informa: «Ele desintegra-se».

As minhas duas derradeiras notas sobre este romance devem-se a um detalhe que, como é habitual com os detalhes, pode passar despercebido e que, por isso mesmo, deve ser assinalado. A dado momento da narrativa, Nathan declara que a «ficção, para ele, nunca era representação. Era ruminação em forma narrativa» (*idem*, 200-201). Ora, neste passo suscitado pelo génio de Hawthorne, talvez esteja Roth a enunciar aquela que é, para ele, a essência da sua relação, enquanto indivíduo,

com a escrita: um solo de meditação não linear, ínvia, feita de índices e de fugas maneiristas ao biografismo; a escrita como um *espaço entre*, portanto. Afinal, talvez esteja ele a enunciar, através de Hawthorne, uma Arte Poética.

E agora, a última nota. Em *O Fantasma Sai de Cena* atribui-se relevância particular à busca de um erro que persiste envolto em segredo; algo que, ao ser desvendado, irá determinar uma reavaliação da memória de alguém. Esse erro que transcende a nossa vontade relativamente ao modo como desejamos que o nosso perfil seja recordado, convoca uma outra dimensão, a da tragédia, tópico tão relevante no contexto literário americano — eventual reminiscência calvinista num processo de secularização do pecado original? — e que, uma vez mais nos remete para o defeito — a *hamartia* — das personagens nucleares de *A Letra Escarlate*, da *hubris* de *Acab*, da obsessão de reviver o passado de *Gatsby*. Será esta dimensão trágica que, sob diferentes matizes, irá prevalecer nas obras seguintes, nomeadamente em *Indignação*, onde a mãe do protagonista indicia a sua presença fantasmática: «Será uma coisa nova — será possível? [...] Ou é alguma coisa que estava há muito enterrada e agora veio à superfície?» (*Indignação*, 116). O erro? *A hamartia*?

A década de 50, que funcionara como memória à qual personagens como Amy persistem ligadas, ou pretendem rever, como Kliman, em *O Fantasma Sai de Cena*, proporciona o contexto histórico que empresta o pano de fundo a *Indignação*, vindo a lume um ano depois: «Cerca de dois meses e meio depois de as bem treinadas divisões da Coreia do

Norte, armadas pelos soviéticos e pelos comunistas chineses, terem atravessado o paralelo 38 e terem entrado na Coreia do Sul, no dia 25 de junho de 1950, e de terem começado os horrores da Guerra da Coreia, entrei eu em Robert Treat, pequena cidade do centro de Newark que recebeu o nome do homem que no século XVII fundou a cidade» (*idem*, 15).

A intolerância do presente denunciada em *O Fantasma Sai de Cena* é retomada aqui na paranoia macartista que então se começava a impor e na repressão moral de um *ethos* vitoriano tardio. Esta não é, porém, a única analogia entre os dois romances, já que, se o fantasma saiu de cena na obra anterior, nesta ele reentra em cena como narrador que, do mundo dos mortos, conta a sua história; será esta uma reescrita irônica da epígrafe colhida por Melville, em *Jó*, para encerrar *Moby-Dick* — «E somente eu escapei para vos contar»?

A ação retoma tópicos reconhecíveis do universo rothiano: Newark, o quadro familiar judaico, as complexas, quicá sufocantes, relações parentais, e as não menos complexas relações amorosas entre jovens, a descoberta da sexualidade, o sentido do dever, as mutações no tecido social urbano — «O bairro está a passar por uma revolução. Newark já não é o que era durante a guerra» (*idem*, 116), a tensão entre o impulso épico subjacente à identidade iluminista americana, e a tragédia — entre Ismael e Acab, e também a tensão entre os diferentes microcosmos que delineiam o perfil da América — «Havia no campus doze fraternidades, mas só duas aceitavam judeus...» (*idem*, 28); ou: «Não se via em lado nenhum um rosto com traços orientais; eram todos brancos e cristãos, exceto eu e este rapaz de cor...»

(*idem*, 42), e ainda a denegação do tribalismo e a assunção de um solo que outrora concedeu à América um sentido de pertença e de identidade — «Nós os três nunca vivemos como se estivéssemos num gueto, e não é agora que vamos começar. Somos americanos» (*idem*, 133).

Independentemente de um certo efeito mnemónico devido à presença de tópicos habituais em Roth, impõe-se nesta obra, como acima referi, uma radical dimensão trágica. E tal sucede, desde logo, através do confronto entre euforia épica e disforia trágica. À semelhança de outros protagonistas rothianos, como «Swede» Levov, também Marcus Messner, o jovem que, em 1951, deixa Newark rumo ao Winesburg College, no Ohio, corresponde ao perfil do herói épico americano, dominado por uma obsessão ética perfeccionista — «Querida fazer tudo bem feito. Se fizesse tudo bem feito, podia justificar a despesa que o meu pai fazia para eu frequentar uma universidade no Ohio e não em Newark.» (*idem*, 38). No entanto, também ele será vítima da ironia trágica, pois, como lhe recorda o pai, «o mais pequeno passo em falso pode ter consequências trágicas» (*idem*, 22). E, no seu caso, essa obsessão ética na afirmação das suas convicções levá-lo-á a confrontar a autoridade do Deão, ser expulso da universidade, incorporado no exército, e, como todo o herói trágico, conhecer a queda.

Estamos, portanto, no domínio pleno da ironia trágica. Talvez a ironia suprema, resida, porém, no facto de esta personagem que se assume como atea, ser um *revenant*. Deste terreno de todos desconhecido surge, então, um esboço particularmente intenso: «E mesmo morto, como estou e não

sei há quanto tempo, tento reconstituir as convenções que imperavam no *campus*... E ainda agora (se é que ‘agora’ ainda quer dizer alguma coisa), esgotada a existência corpórea, vivo como eu aqui estou (se é que ‘aqui’ ou ‘eu’ querem dizer alguma coisa) como simples memória (se é que ‘memória’, em rigor, é o meio abrangente em que me mantenho como ‘eu próprio’)» (*idem*, 52). E, mais adiante:

[...] não faço ideia de onde estou, o que sou, ou por quanto tempo vou continuar neste estado, parece que a incerteza está para durar. Este não é o seguramente céu espaçoso da imaginação religiosa, em que todos nós, os bons, voltamos a reunir-nos, desmedidamente felizes porque já não temos a espada da morte suspensa sobre as nossas cabeças. Para que conste, tenho uma forte suspeita de que também aqui se pode morrer. Aqui não se pode andar para a frente, disso não restam dúvidas. Não há portas. Não há dias. A única direção (por enquanto?) é só para trás. E o julgamento é interminável, não porque sejamos julgados por alguma divindade, mas porque os nossos atos estão constantemente a ser julgados sem piedade por nós mesmos.

Se tu me perguntares como é isto possível — a memória da memória, nada mais que a memória — claro que eu não sei responder, e não por não existir ‘tu’ nem ‘eu’, como não existe ‘aqui’ e ‘agora’, mas porque tudo quanto existe é o passado recordado, não recuperado, atenção, não revivido no imediatismo do reino das sensações, mas simplesmente recapitulado (*idem*, 53).

Num extenso ensaio sobre o pessimismo, intitulado *Pessimism – Philosophy. Ethic. Spirit*, Joshua Foa Dienstag considera que o teste definitivo relativamente à antítese otimismo/pessimismo emerge com a resposta à questão: se pudesse voltar a viver a sua vida desde o início, aceitaria ou não o repto? Esta questão comporta, todavia, algo de subtil, voltar a vivê-la desde o início significa revivê-la exatamente como ela existiu, sem podermos corrigir erros e escolher percursos mais benévolos perante uma bifurcação na estrada, como lembra o poema de Robert Frost, «The Road Not Taken». Ora, segundo Dienstag, a resposta do pessimista é «Não»; voltar a viver a vida, regressando a sofrimentos pretéritos, não. Deste modo, uma eternidade que consiste num eterno reviver de todos os detalhes antes conhecidos corresponderá a um pessimismo radical, fazendo desta obra a mais pessimista de Philip Roth: «Quem poderia imaginar que ia ter de se lembrar para sempre de cada pormenor de cada momento da vida, até ao mais pequeno pormenor?» (*idem*, 52). Enfatizando ainda mais esta disforia, surge a solidão, pois, ali, naquele lugar indefinido, não há partilha alguma; não há voz alguma com quem se possa confidenciar um instante pretérito: «Não há resposta. Não, aqui não há companheiros de quarto» (*idem*, 159). Semelhante indefinição do tempo na dimensão em que o protagonista se encontra, contrasta, ironicamente, com o rigor de determinadas indicações, como a de que «[e]ra sexta-feira, 26 de Outubro de 1951. A Guerra da Coreia levava um ano, quatro meses e um dia» (*idem*, 103).

Em *Indignação* encontramos igualmente prenunciado o tópico do romance que se lhe sucede

logo no ano seguinte, a «humilhação [que] tínhamos sempre a pairar sobre as nossas cabeças como aquela mosca ou mosquito que não nos larga» (*idem*, 41). Com efeito, aquele será o título da obra vinda a lume em 2009, *A Humilhação*.

*A Humilhação* inicia-se com uma declaração poderosa dominada por um cenário crepuscular: «Tinha perdido a magia. O ímpeto estava esgotado. Nunca tinha falhado no teatro, tudo quanto tinha feito fora forte e bem-sucedido, e então aconteceu o terrível: deixou de saber representar. [...] O seu talento estava morto» (*Humilhação*, 9). Dir-se-ia que a narrativa começa *in ultima res*, isto é, pelo fim, com a *certidão de óbito* relativamente ao talento daquele que, outrora, havia sido um ator reconhecido. Contudo, esta declaração identifica apenas o contexto a partir do qual o efetivo e derradeiro declínio irá emergir.

Temos visto a importância que a memória desempenha no conjunto da obra de Philip Roth. Em *A Humilhação* é ela, ou melhor, a sua ausência, que determina o processo de declínio em que o protagonista se encontra, visto este ser um ator que não consegue lembrar-se do texto; significa isto que não consegue assumir uma *persona*.

À semelhança das anteriores, esta narrativa assenta num solo trágico, no qual são reconhecíveis os diferentes componentes e instantes inerentes à tragédia como Aristóteles a identificou. Um destes será a tensão que envolve o cenário inicial, *a calma antes da tempestade*, como a este momento se refere Herman Melville em *Moby-Dick*; isto é, o instante de estase que antecipa o clímax e a conseqüente queda do protagonista.

Outro componente será, uma vez mais, a ironia; a ironia face ao destino de alguém que julga ser possível começar de novo, denegar o passado, utopia que os iluministas fundadores consagraram no imaginário americano. Todas as peripécias amorosas envolvendo uma jovem lésbica e os devaneios então vividos que iriam culminar na fantasia de com ela casar e ter filhos, ao elevá-lo a um estado de radical euforia, contribuem para tornar mais intensa a resolução trágica.

Há, de facto, uma dupla ironia no desenlace: por um lado, o desenlace materializa-se na queda do protagonista, queda essa que, na tragédia, significa a morte; por outro, ele significa o regresso às suas virtudes enquanto ator; ou assim, no seu delírio interior, ele considera. Não fosse trágico este desenlace, e decorrente dessa sua condição ilusória, e pareceria estarmos perante a materialização do *dictum* wildiano de que a vida imita a arte, pois

finalmente teve a ideia de fingir que estava a suicidar-se numa peça. Numa peça de Tchekov. Que outra coisa poderia ser mais apropriada? Seria o seu regresso à representação. [...] Para conseguir pela última vez fazer do imaginário real ia ter de fingir que o sótão era um teatro e ele era Konstantin Gavrilovich Treplev na cena final de *A Gaivota*. Por volta dos 25 anos, quando, prodígio da arte dramática, tinha sucesso em tudo o que tentava e alcançava tudo o que queria, tinha representado o papel do jovem aspirante a escritor que se sente um falhado em tudo e está desesperado com os fracassos no trabalho e no amor. Era uma produção de

*A Gaivota* pelo Actors Studio na Broadway, e ficou a marcar o seu primeiro grande sucesso em Nova Iorque... (*idem*, 126-127).

Esse estado de radical incapacidade de enfrentar a realidade é reconhecível no «bilhete de oito palavras [que foi encontrado] junto do seu corpo quando, dias depois, a mulher da limpeza o descobriu no chão do sótão. ‘O facto é que Konstantin Gavrilovich se matou.’ Era a última fala de *A Gaivota*» (*idem*, 127). Ou será que sob esta resolução persiste uma máscara consciente de que «tudo o que é macabro deve ser olhado de frente» (*idem*, 42)?

Já referi acima o realizador Barry Levinson, a propósito da chamada trilogia de Baltimore. Ora, será a este mesmo realizador que se deve a adaptação fílmica, em 2014, deste romance tendo como protagonista Al Pacino. Mas este é apenas um mero apontamento informativo sobre a transposição de obras do nosso autor para outras formas de expressão artística. A nós interessa-nos, essencialmente, o modo como elas configuram um capítulo singular no cânone literário norte-americano. É nesse sentido que se compreende a atenção que tenho vindo a prestar ao modo como a dimensão trágica se impõe na obra de Roth, algo que o seu romance final, *Némesis*, irá consagrar.



## O epílogo anunciado

Com esta obra Roth encerra aquela que, na minha opinião, é uma derradeira trilogia ancorada em categorias nucleares da tragédia clássica: a *hamartia*, em *Indignação*, a ironia (trágica), em *A Humilhação*, e, por fim, o destino e a punição, em *Némesis*.

Raras vezes Roth escolheu um título para um romance seu que evidenciasse com tanta clareza um cenário narrativo e prenunciasse com tanta nitidez um determinado desfecho. *Némesis*, uma deusa do panteão clássico, encarna as ideias de destino e de vingança. Creio, porém, que esta ancoragem se cruza, em Roth, com uma leitura mais recente, aquela que associa a Némesis a um arqui-inimigo, a um Outro radical. E, antecipo já que, neste cruzar de perspectivas, o prosador de Newark invade criticamente o núcleo do mito americano. Vejamos como.

Começamos pelo protagonista, o Sr. Bucky Cantor, como a ele se refere, com deferência, o narrador. Parecerá estranha a deferência; no entanto, a seu tempo essa relação será explicitada. À semelhança

de outros protagonistas rothianos, o Sr. Cantor é um certo herói da classe média baixa. «[T]inha vinte e três anos, era diplomado pelo South Side, o liceu de Newark frequentado por alunos de todas as raças e religiões, e depois pelo Panzer College, escola superior de educação física e higiene de East Orange» (*Némesis*, 20). A idade então referida remete-nos para um cenário muito concreto, o do verão de 1944, quando surgiu «[o] primeiro caso de pólio [...] no princípio de junho [...], num bairro italiano pobre, do lado da cidade oposto àquele em que nós vivíamos. No canto sudoeste da cidade onde ficava o bairro judaico de Weequahic não soubemos de nada...» (*idem*, 13). Embora o narrador mantenha uma decorosa presença ao longo da maior parte da narrativa, levando o leitor a ignorá-lo enquanto ator desta história, essa mesma presença é aqui explicitada: «nós vivíamos», ou seja, ele não é estranho aos eventos que irão seguir-se. A este aspeto regressarei adiante.

Retenho, de imediato, três aspetos. Desde logo, a nível da cena histórica, constata-se que estamos em plena II Guerra Mundial, algo que irá contribuir para o percurso psicológico e existencial do protagonista — o seu alistamento foi rejeitado devido a impedimentos físicos (simbolicamente, dir-se-á, problemas a nível da vista, da perceção). Ainda no âmbito histórico surge a epidemia que então assolou Newark, e sobre a qual Roth se documentou, como fica claro nas fontes identificadas no início. Esta epidemia envia-nos, todavia, para um outro aspeto, o facto de ela poder ser entendida como exercício da Némesis, decorrente de uma qualquer falha, de um qualquer defeito. Consequentemente,

«[c]omo ninguém sabia qual era a fonte do contágio, era natural que se desconfiasse de quase tudo...» (*idem*, 16). Mas a Némesis não se confina a um espectro coletivo, como veremos.

A par desta vertente temporal, uma outra se afigura central, a do espaço, ou, mais correto seria dizer, dos espaços. É particularmente evidente nesta obra a importância que assume a ancoragem em determinados locais, como ela se associa a núcleos étnicos, a estratos socioeconómicos, a enquadramentos religiosos; uma ancoragem que levanta o véu idealizado, mítico, daquela que seria a coabitação harmónica do *melting pot*, e revela as tensões de um mosaico marcado por preconceitos, estereótipos, racismo, até.

Onde surgiu o surto epidémico? No «East Side [que] ficava na zona do Ironbound, o bairro industrial de casas degradadas onde até então se tinha declarado o maior número de casos de pólio de toda a cidade» (*idem*, 21). Com efeito, «[a] princípio [a pólio] atacou sobretudo no Ironbound, daí saltou para os restantes arredores da cidade [Newark], e de repente instalou-se em Weequahic e disparou.» (*idem*, 83). «Falava-se, dizia alguém, em impedir as mulheres da limpeza de cor de entrarem no bairro com medo de que trouxessem das casas degradadas em que viviam os germes da pólio» (*idem*, 68). Assim se impõe o medo, decorrente da ignorância face aos motivos da propagação da epidemia, pois o «que se sabia era que a doença era altamente contagiosa e suscetível de transmissão às pessoas saudáveis pela simples proximidade com as que já estavam infetadas» (*idem*, 16).

Se o Ironbound era um bairro associado à comunidade italiana — mais tarde sê-lo-ia à portuguesa, já este último, Weequahic, era maioritariamente ocupado pela judaica. Por isso mesmo, «[o]s antisemitas já dizem que é por eles serem judeus que a pólio se propaga naquele bairro» (*idem*, 145). O antissemitismo será um dos tópicos que percorrem a narrativa, ampliando o perfil da Némesis. Numa breve digressão, recorde-se o facto de esta ação se iniciar em 1944. Ora, em 1947 Albert Camus publica *A Peste*, uma obra que ecoa no subtexto de Roth, nomeadamente através do fantasma dos guetos — outro eco, o do nazismo, *exigidos* por uma eventual preservação da(s) comunidade(s): «Montar barricadas e não deixar entrar nem sair ninguém. Fechavam-no nos limites de Irvington e de Hillside, na Avenida Hawthorne e na Avenida Elizabeth» (*idem*, 145). Ou, como evidencia este diálogo:

— Pôr de quarentena o bairro de Weequahic inteiro?

— Sim. Montar barricadas e não deixar entrar nem sair ninguém. Fechavam-no nos limites de Irvington e de Hillside, na Avenida Hawthorne e na Avenida Elizabeth (*idem*).

Contra a irracionalidade do medo e a estigmatização étnica, num evidente contraste com as perseguições de que os judeus eram então objeto noutras zonas do mundo, nomeadamente na Europa, Roth introduz um outro olhar, o da personagem Dr. Sternberg, um médico, pai de Marcia, a namorada do Sr. Cantor. Num tecido social marcado pela irracionalidade e pelo medo, esta é a voz que

oferece um contraponto, visto ser a do equilíbrio, da racionalidade e do bom senso. Refere esta personagem que parecia materializar um certo imaginário judaico, com o seu «nariz saído de um conto popular, o nariz de tipo volumoso, sinuoso e intrinsecamente curvo que, indiferentes a todos os obstáculos com que foram confrontados ao longo de muitos séculos, os judeus nunca deixaram de produzir» (*idem*, 81), numa conversa com o protagonista: «Eu sou contra que se assustem as crianças judias. Isso era na Europa, e foi disso que os judeus fugiram. Estamos na América. Quanto menos medo, melhor. O medo castra-nos. O medo degrada-nos. Contribuir para que haja menos medo: é essa a tua missão, e a minha» (*idem*, 85).

Mas a família de Marcia introduz algo mais nesta história. Através dela é a mobilidade social e a busca da felicidade que se inscrevem no horizonte de expectativas do protagonista; temas, aliás, desde a fundação profundamente ancorados no imaginário e no mito americano.

Uma breve pausa para recordar que tenho vindo a sinalizar ao longo destas páginas a relevância de uma topografia social na realidade quotidiana das comunidades de Newark. Tal não se circunscreve, porém, à identificação de fronteiras étnicas. Na verdade, a mobilidade social no seio das próprias comunidades pode ser reconhecida pela mera transição de um bairro, ou mesmo de um quarteirão, para outro. E essa transição pode participar de um certo imaginário onde a busca da felicidade emerge. Veja-se o exemplo da família Sternberg, que vivia «numa casa grande e confortável da Avenida Goldsmith, um quarteirão acima do consultório do

Dr. Steinberg, na Avenida Elizabeth» (*idem*, 69). «A casa dos Steinbergs era o tipo de casa em que o Sr. Cantor sonhava viver, quando era criança e morava com os avós que o criaram num terceiro andar de três assoalhadas: uma ampla moradia unifamiliar com salas espaçosas...» (*idem*, 79). Signo de uma classe média alta, a vivenda de Marcia figurava, portanto, um legítimo desejo de ascensão social para este jovem adulto, confirmando as virtudes de um certo imaginário mítico que parecia estar ao seu alcance. (A sua incursão como instrutor no campo de férias enfatizaria quão ilusório era semelhante objetivo).

Referi acima a presença do narrador nesta história. Sensivelmente a meio do percurso narrativo o leitor é confrontado com a seguinte declaração: «Mais três rapazes tinham adoecido com pólio — Leo Feinswog, Paul Lippman e eu, Arnie Mesnikoff» (*idem*, 86). Sabemos, então, que a perspetiva transmitida é a de um interlocutor privilegiado: alguém que testemunhou os eventos ocorridos naquele estranho verão de 1944 e que, já adulto, se tornaria confidente dos mistérios que envolveram a vida do Sr. Cantor: «Depois do nosso primeiro e emotivo encontro em plena rua, começámos a almoçar juntos uma vez por semana num restaurante próximo, e foi assim que fiquei a conhecer a história do Sr. Cantor. Deu-se o caso de eu ser a primeira pessoa a quem ele alguma vez contou a história toda, do princípio ao fim...» (*idem*, 182).

A ele se deve a melancólica conclusão: o protagonista era, afinal, «a antítese perfeita do maior protótipo nacional de vítima da pólio, FDR, pois para Bucky a pólio não fora o caminho para o triunfo, mas sim para a derrota. A paralisia e tudo o que ela

arrastava consigo tinham afetado de modo irreparável a sua confiança de homem viril, e ele tinha-se retirado por completo de todo esse lado da vida» (*idem*, 183). E aqui emerge uma outra vertente de *Némesis*, a decorrente de uma alteridade endógena, aquela que Jung designaria como «sombra», pois Bucky Cantor havia sido incapaz desse gesto de libertação face aos seus fantasmas: «Não me diga que passou todos estes anos a castigar-se, a desprezar-se, por uma coisa que não fez. É uma sentença demasiado severa» (*idem*, 185).

A constatação desta incapacidade é uma declaração de rutura simbólica face a uma das vertentes mais significativas do mito fundador americano: a capacidade de superação do passado e a possibilidade de começar de novo. Assim, com esta obra crepuscular, Philip Roth leva ao limite o seu reiterado questionar do otimista *ethos* americano e, em vez da busca da felicidade, reiterada pelo mito, emerge uma sensibilidade algo darwiniana: a «escaramuça implacável que é a vida...» (*idem*, 29).

Em finais de abril de 2018, Roth foi hospitalizado na sequência de um episódio de arritmia. Nas primeiras semanas de maio não restavam já dúvidas de que o fim se aproximava. Informa Blake Bailey que, quando decidiu aceitar os cuidados paliativos, terá confidenciado aos amigos mais próximos que então estavam junto a si: «Fui visitar o grande inimigo... e andei à volta dele, e falei com ele, e não mete medo. Garanto» (Bailey, 991). Alguns dias depois o *Le Monde* titulava: «Philip Roth: *Mort d'un géant*».



## Obras citadas<sup>2</sup>

- BAILEY, Blake (2019). *Philip Roth — A Biografia*. Lisboa: D. Quixote.
- KIERNAN, Robert F. (1983). *American Writing Since 1945 — A Critical Survey*. New York: Frederick Unger Publishing Co.
- PIERPONT, Claudia Roth (2014). *Roth Unbound — A Writer and His Books*. London: Jonathan Cape.
- ROTH, Philip (2011). *Nêmesis*. Lisboa: D. Quixote.
- \_\_\_ (2009 [2011]). *A Indignação*. Lisboa: D. Quixote.
- \_\_\_ (2007) *Exit Ghost*. Boston. New York: Houghton Mifflin Company.
- \_\_\_ (2006). *Everyman*. London: Jonathan Cape.
- \_\_\_ (2004). *The Plot Against America*. New York: Vintage International.
- \_\_\_ (2001). *Reading Myself and Others*. New York: Vintage International.
- \_\_\_ (2001 [2006]). *O Animal Moribundo*. Lisboa: D. Quixote.
- \_\_\_ (2000). *The Human Stain*. New York: Vintage International.
- \_\_\_ (1998). *American Pastoral*. London: Vintage.
- \_\_\_ (1991 [1998]). *Património*. Lisboa: D. Quixote.
- \_\_\_ (1988). *The Facts: A Novelist's Autobiography*. London: Vintage.
- \_\_\_ (1979 [2017]). *O Escritor Fantasma*. Lisboa: D. Quixote.
- \_\_\_ (1969 [2020]). *O Complexo de Portnoy*. Lisboa: D. Quixote.
- \_\_\_ (1959 [2012]). *Goodbye, Columbus e Cinco Contos*. Lisboa: D. Quixote.

---

2 Refiro as edições das obras de Philip Roth por mim consultadas.

O livro **O ESSENCIAL SOBRE**

**PHILIP ROTH**

é uma edição da

**IMPRESA NACIONAL**

tem como autor

**MÁRIO AVELAR**

edição de

**SUSANA TOUREIRO**

revisão de

**MARIA JOSÉ GODINHO**

paginação de

**ANA SEROMENHO**

e *design* e capa do ateliê

**SILVADESIGNERS.**

Tem o ISBN PAPEL **978-972-27-3110-2**

e o depósito legal **513 190/23**

A primeira edição

acabou de ser impressa no mês de **MARÇO**

do ano de **DOIS MIL E VINTE E TRÊS.**

cód. 1026101

Imprensa Nacional

é a marca editorial da **INCM**

**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.**

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

[impresanacional.pt](http://impresanacional.pt)

[loja.incm.pt](http://loja.incm.pt)

[facebook.com/ImprensaNacional](https://facebook.com/ImprensaNacional)

[instagram.com/impresanacional.pt](https://instagram.com/impresanacional.pt)

[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

**N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O E S S E N C I A L S O B R E

# Philip Roth

Mário Avelar

Philip Roth e as personagens por ele concebidas numa cena histórica contemporânea surgem radicalmente ancoradas num espaço, Newark. Ali se reconhece a especificidade de tecidos sociais e étnicos — com óbvia incidência no microcosmo judaico — que, ao longo do tempo, foram (re)configurando o perfil daquele espaço. E, todavia, a sua obra transcende essas fronteiras geográficas, afirmando-se como uma alegoria crítica da sociedade americana do pós-guerra.

ISBN 978-972-27-3110-2



N I M P R E N S A  
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO