

# A AUTOFICÇÃO BIOGRÁFICA NA OBRA DE PHILIP ROTH

Paulo PANIAGO\*

- **RESUMO:** Análise de parte da obra do escritor norte-americano Philip Roth, na mudança ao abandonar temporariamente o uso de alter ego e ao adotar a história pessoal numa série de romances autobiográficos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura norte-americana. Autobiografia. Ficção.

Uma reclamação constante de escritores é serem obrigados a responder às perguntas a respeito do que há de pessoal na construção de certos personagens. Num ensaio publicado no livro *Como ficar sozinho*, intitulado *Sobre ficção autobiográfica*, Jonathan Franzen (2012) menciona quatro questões que são permanentemente dispostas para escritores. A quarta é exatamente: “Sua ficção é autobiográfica?”.

A pergunta é hostil, ele prossegue, porque implica uma série de pressupostos. Se o relato literário é a vida mal disfarçada, o material autobiográfico vai se encerrar em breve e nenhum livro bom virá na sequência, presume o autor da pergunta. Ou ainda, o que torna a vida do escritor mais curiosa do que a do presidente norte-americano? Em outras palavras, haveria muita arrogância do escritor em achar que a própria vida rende um relato interessante. O outro pressuposto é de que, se era para usar material verídico, por que disfarçar o livro de ficção? “Ouço todas essas outras perguntas dentro da pergunta, e já faz tempo que acho indecente a palavra ‘autobiográfico’”, conclui (FRANZEN, 2012, p.277, grifo do autor), de maneira corrosiva.

Inquieto com os limites da criação e o uso de um alter ego, embora tenha lançado mão de dois modelos distintos, ainda que tradicionais, um deles de maneira mais extensa, em nove romances, o escritor Philip Roth partiu para um projeto mais radical: ficcionalizar detalhes da própria vida, o que aconteceu em cinco livros, *The Facts* (ROTH, 1988)<sup>1</sup>, *Mentiras* (ROTH, 1991a), *Patrimônio* (ROTH 1991b), *Operação Shylock* (ROTH 1994) e *Complô contra a América* (ROTH, 2005). Essas etapas do processo precisam, no entanto, serem compreendidas analiticamente, então é melhor começar pelo uso do alter ego.

---

\* UnB – Universidade de Brasília – Faculdade de Comunicação – Departamento de Jornalismo. Brasília, DF – Brasil. 70910-900 – paulopaniago@gmail.com.

<sup>1</sup> Quando o título vier em inglês é porque ainda não existe tradução do livro para o português.

Em 1973, Roth (1974) lançou *O seio*, um romance no qual aparece pela primeira vez David Kepesh, um alter ego que é professor de literatura, tal como Roth foi durante um período. Kepesh voltou em dois outros livros, *O professor de desejo* (ROTH, 1977a) e *O animal agonizante* de 2001 (ROTH, 2006b). Serve bastante bem para que o escritor discuta uma vertente importante da obra, a sexualidade exacerbada, que veio a primeiro plano quando ele lançou o romance *O complexo de Portnoy* em 1969 (ROTH, 2004).

O alter ego mais bem sucedido, no entanto, é Nathan Zuckerman, também escritor, usado como personagem ou narrador em nove romances. O primeiro deles, *O escritor fantasma*, de 1979 (ROTH, 2011a). O último, *Fantasma sai de cena*, de 2007 (ROTH, 2008c). Zuckerman cumpre bem o posicionamento de deixar o campo aberto para que Roth possa discutir algumas questões que lhe são caras, sobretudo e exatamente a da construção da identidade. Num dos romances da série Zuckerman, intitulado *A marca humana*, de 2000 (ROTH, 2002), o narrador escuta e depois reproduz o relato de um professor universitário, Coleman Silk, e aos poucos uma história incrível de forja da personalidade transparece.

Ao se inscrever no exército e ter a raça solicitada no formulário de inscrição, Silk decide marcar “branco”, mas é negro. A autodeterminação na escolha da raça (afinal, o que define *raça* para além dos parâmetros óbvios de cor de pele?), a liberdade de decidir individualmente e contra a opinião fechada de grupo é o que está em jogo, um tema de força que já havia sido anunciado no primeiro livro publicado por Roth (2006a) e o único de contos, *Adeus, Columbus*, de 1959.

Depois de usar um mesmo narrador em nove romances ao longo de quase trinta anos, Philip Roth (2008d, p.1) declarou numa entrevista a um jornal brasileiro: “Nathan Zuckerman esgotou-se para mim. Os narradores podem ser esgotados, podem não ter mais nada a contar”. No entanto, a declaração mais contundente e provocadora nessa entrevista é para os leitores, especializados ou não: “Quem lê autobiografia nos meus romances simplesmente não sabe ler ficção”.

A vida pode sofrer rearranjos, parecia ser a aposta do alter ego Zuckerman, até certo limite. Em *Lição de anatomia* de 1983 (ROTH, 2011b), ele se mostra um escritor insatisfeito com o fato de que ser escritor é um projeto que não beneficia a humanidade, apenas a si mesmo. Com dor nas costas, usa uma combinação de analgésicos, vodca e maconha para ter alívio, mas isso começa a gerar transtornos mentais que levam-no a acreditar que poderia, aos quarenta e quatro anos de idade, entrar na faculdade de medicina e ajudar um número mais significativo e menos individualista de pessoas. O projeto dá errado, Zuckerman termina internado num hospital de Chicago pelo amigo a quem fora recorrer para conseguir uma carta de recomendação. A questão central, no entanto, persiste: a quem o escritor ajuda, além de a si mesmo? E ajuda de que forma?

Uma das mais inventivas aparições de Zuckerman se dá em *O avesso da vida* de 1986 (ROTH, 2008a), em que o anúncio de eventos da própria vida do escritor poderia ter servido de base para a ficção que produz. O irmão de Zuckerman na narrativa chama-se Henry e é dentista. De fato, Roth tem um irmão mais velho, Sandy. Mas a narrativa dá mostras de ser claramente ficcional quando, no segundo capítulo, o irmão que havia morrido numa cirurgia de coração não apenas está vivo como fugiu para Israel, deixando esposa e três filhos nos Estados Unidos. Zuckerman é encarregado de tentar convencê-lo a voltar ao país e à família, mas não poderia haver embaixador mais inapropriado.

Não é o primeiro indício dessa incursão da própria vida como material para literatura. Em dois romances, um deles do início de carreira, *When She was Good* de 1967 (ROTH, 2007) e *Minha vida de homem* de 1974 (ROTH, 1975), há personagens femininas baseadas na primeira mulher na vida real, Margaret Martinson.

Nathan Zuckerman foi usado como protagonista ou narrador de cinco romances publicados em sequência (*O escritor fantasma*, *Zuckerman libertado*, *Lição de anatomia*, *A orgia de Praga* e *O avesso da vida*)<sup>2</sup>. Parecia preparação para o salto radical que viria em seguida. Em vez de usar o recurso de um alter ego como mecanismo para discutir questões mais pessoais, usar a própria vida como suprimento para material de ficção. Foi assim que apareceu o relato claramente autobiográfico *The Facts: A Novelist's Autobiography*, em 1988. A ficção está presente logo na abertura do livro, que se anuncia como “factual”.

O texto começa com uma carta do autor endereçada ao alter ego, Zuckerman. “Para mim, como para muitos romancistas”, ele esclarece, “cada evento genuíno imaginativo começou lá embaixo, com os fatos, com o específico, e não com o filosófico, o ideológico, o abstrato” (ROTH, 1988, p.3)<sup>3</sup>. Um pouco mais adiante, ele deixa bem clara a intenção do livro: “Este manuscrito incorpora *meu* avesso da vida, o antídoto e resposta para todas aquelas ficções que culminaram na ficção de criar você. Se de algum modo *O avesso da vida* pode ser lido como ficção a respeito de estrutura, então isto aqui são os ossos nus, a estrutura de uma vida sem a ficção” (ROTH, 1988, p.6). Mas como é possível, se perguntará o leitor, uma vida “ser lida” sem ficção? Se está disposta no papel, por mais que haja a intenção da realidade, alguma ficção persiste. É o dilema parecido com o que enfrenta o escritor de biografias: quanto daquele relato é a própria vida, se afinal se trata de um “relato”. Ele mesmo admite, logo em seguida: “Há algo de ingênuo a respeito de um romancista como eu falar em me apresentar ‘sem disfarce’ e em descrever ‘uma vida sem ficção’” (ROTH, 1988, p.8).

---

<sup>2</sup> Respectivamente 1979, 1981, 1983, 1985 e 1986. Essas datas não correspondem aos anos das traduções para o português, como consta nas referências bibliográficas ao final do artigo.

<sup>3</sup> As traduções de trechos dos livros em inglês foram feitas pelo autor do artigo. Os destaques dentro das citações são do próprio Roth, a não ser quando indicados.

A carta funciona como um prólogo. O texto propriamente tem início com o pai do escritor, em 1944, prestes a se submeter a uma cirurgia de remoção do apêndice, o que assusta tanto o narrador, “Philip Roth”<sup>4</sup>, quanto o irmão, Sandy.

A complicação é que, ao final de um relato bastante fidedigno de fatos relacionados à própria vida, o livro apresenta um outro texto, mas dessa vez assinado por Zuckerman e endereçado a “Roth”. “Li o manuscrito duas vezes”, ele diz. “Eis a sinceridade que você pediu: Não publique – você faz muito melhor escrevendo a meu respeito do que reportando ‘com precisão’ sobre sua própria vida” (ROTH, 1988, p.161).

É Roth travestido de Zuckerman dirigindo-se à “Roth”. Afinal, pergunta-se o leitor, quem fala aí? Em quem acreditar? Ele chega a algo ainda mais consistente na página seguinte, quando elabora da seguinte forma o discurso de Zuckerman a seu suposto criador: “Seu dom não é personalizar sua experiência, mas personificá-la, incorporá-la na representação de uma pessoa que *não* é você mesmo. Você não é um autobiógrafo, você é um personificador” (ROTH, 1988, p.162)<sup>5</sup>.

A autodefesa de Zuckerman é consistente, sem dúvida, mas quem a redige, Roth ou “Roth”? A quem esse conselho de abandonar a autobiografia se dirige, e quem exatamente está em condições de acatá-lo? Afinal, o texto traz um Zuckerman sugerindo a não-publicação num texto que está publicado. Ou seja, pelo menos Roth não ouviu as queixas do alter ego, embora as tenha explicitado. O julgamento dirigido a um escritor é estético, continua a advertir Zuckerman, mas o que será direcionado ao autobiógrafo é moral, ou seja, o leitor sempre saberá, por meio de critérios avaliativos distintos, fazer diferenciação entre vida real e ficção. “Quão próxima a narração está da verdade?”, inquieta-se Zuckerman:

Estará o autor escondendo os motivos dele ou dela, apresentando as ações e pensamentos dele ou dela para deixar à vista a natureza essencial das condições ou estará tentando esconder algo, contando para *não* contar? Num sentido, sempre contamos para não contar, mas ao historiador pessoal espera-se que resista até o limite ao impulso comum para falsificar, distorcer e negar. É “você” de verdade ou é como você quer ser visto pelos leitores aos cinquenta e cinco anos de idade? (ROTH, 1988, p.163-164).

A questão mais séria que se apresenta – e que seja Zuckerman a apresentá-la, em vez de “Roth”, é interessante, porque ele começa a se enxergar cada vez mais refletido

---

<sup>4</sup> Quando a referência for, não ao escritor, mas ao narrador das supostas memórias, a menção a seu nome virá entre aspas.

<sup>5</sup> A palavra empregada por Roth é *personificator*, um neologismo. A opção foi também usar um neologismo, “personificador”.

nesse espelho ficcional que é o alter ego, mas que parece ter as camadas realmente mais profundas de verdade a apresentar para o escritor, em vez de ser o “próprio” escritor, assinando o texto de “próprio” punho— é a diferença entre o bom menino (na vida real) e o mau menino (na ficção) que sempre marcou a obra de Roth. Enquanto a ficção apresenta personagens desembastados, questionadores, revoltados, o escritor ganhou muitos prêmios literários e respeitabilidade, a ponto de ser considerado um dos mais importantes escritores norte-americanos em atividade.

O problema da autobiografia, aponta Zuckerman, é a ênfase no lado bom menino. Ora, na ficção foi onde Roth mais manifestou a necessidade de independência, a ponto de ser acusado pelos judeus de antissemitismo. A liberdade que se dá ao escritor, ou a que ele conquista, é infinita, quando se trata de literatura. “Suspeito que o que mais se aproxima de ser uma autobiografia *daqueles* impulsos”, diz Zuckerman, referindo-se aos impulsos de independência do escritor em relação à comunidade de onde veio, “foi a fábula, *O complexo de Portnoy*” (ROTH, 1988, p.171). E então apresenta o ponto chave para compreender as dificuldades com as quais o escritor precisará lidar. A autobiografia, diz Zuckerman, sempre apresenta um outro texto, ou, se se quiser, um avesso do texto: “É provavelmente a mais manipulativa de todas as formas literárias” (ROTH, 1988, p.172). O uso da expressão “provavelmente” salva o julgamento, uma vez que é difícil não equiparar a biografia com a autobiografia no que diz respeito ao uso de manipulação de fatos verídicos como sustentáculo para produzir a compreensão da vida e, eventualmente, da obra de certas personalidades.

Ao final das inquietações apresentadas por Nathan Zuckerman a “Philip Roth”, ele se pergunta, não quem ele é, mas quem eles são: “Sua autobiografia não nos conta nada a respeito do que aconteceu, em sua vida, que *nos* retirou para fora de você” (ROTH, 1988, p.194) e é bem difícil saber até que ponto esse “nós” é aquela referência genérica a um nós dois, Zuckerman e “Roth”, ou a um genérico mais restrito que se refira somente a Zuckerman.

O segundo livro a apresentar “Philip Roth” como narrador e personagem foi *Mentiras*, publicado originalmente em 1990 (a tradução em português é de 1991). Trata-se de um exercício imenso de expor as minúcias de uma relação amorosa entre um norte-americano de meia idade que mora em Londres e a amante inglesa. Nunca é demais lembrar que Roth casou-se com uma atriz inglesa, Claire Bloom, no mesmo ano em que o livro foi publicado. O casamento durou quatro anos, mas a questão dos prazos deixa entrever que o tema das conversas estipuladas em *Mentiras* bem pode ter sido cunhado a partir de conversas reais entre Roth e Claire Bloom.

No primeiro dos diálogos, os amantes discutem um certo “questionário do sonho-de-fugir-juntos-dos-amantes”. Estabelecido que farão isso, começam a formular perguntas que ambos deverão responder e a primeira é: “Qual é a primeira coisa

minha que acabaria lhe dando nos nervos?” (ROTH, 1991a, p.8). As questões se sucedem e logo a mulher coloca uma a respeito do tema central do livro, as mentiras que os amantes são obrigados a contar para seus respectivos cônjuges ou um para o outro: “Você conta mentiras? Alguma vez já mentiu para mim? Acha que mentir é normal, ou é contra a mentira?” (ROTH, 1991a, p.8).

Entre a trivialidade das conversas dos amantes, fica claro que existe um substrato de vida pulsante que, nas mãos hábeis de um grande escritor, pode render uma narrativa divertida e curiosa, mas também bastante esclarecedora. A mulher às vezes menciona a amante do marido, a quem chama de “a namorada do meu marido”. O amante lhe pergunta se ela não pensa em dar um ultimato ao marido, em confrontá-lo para que desista da amante, mas ela admite que isso não lhe ocorre: “Acho que ela é realmente uma parte importante da vida dele, e, além de loucura, seria muito egoísmo da minha parte” (ROTH, 1991a, p.14).

O *voyeurismo* do leitor é bastante estimulado com esses diálogos de amantes, por mais triviais que os relatos sejam. Há um momento em que a mulher diz que está abusando do homem ao lhe contar tanta coisa que a inquieta e preocupa. Ela explica, se ele quiser, e ele declara que sim, deseja saber o que se passa com ela, “eu gosto muito da sua cabeça”, ele diz. Então ela conta a sucessão de eventos que para a maioria das pessoas soariam banais, mas que a atormentam naquele momento:

– Minha mãe passou todo o fim de semana comigo. E ele [o marido] simplesmente desapareceu. Fiquei totalmente sozinha com a minha mãe o fim de semana inteiro. E não dormi muito bem as noites. E ando pensando muito em você. E amanhã eu preciso ir almoçar com a minha sogra, o que é uma experiência consideravelmente extenuante: é uma mulher que sabe criticar muito bem. Ela consegue ser tão infernalmente desagradável que as pessoas ficam tentando esconder dela tudo que acontece. E a babá anda muito inquieta. Elas vivem pulando de uma casa para outra, as babás, comparando uma patroa com a outra, e a nossa anda muito inquieta. E você sabe o que é o colo do útero? (ROTH, 1991a, p.17).

Os relatos de trivialidades se sobrepõem, fragmentos da vida progressa da mulher, à procura de emprego, como atriz, e um pouco de prostituição que praticou enquanto galgava as etapas. Outras banalidades, até que aos poucos o narrador começa a se apresentar como escritor, mais especificamente, este escritor que é conhecido, “Philip Roth”.

Quando solicita que a amante feche os olhos, ela supõe que vai ser amarrada para o início de alguma brincadeira sexual, mas o que ele quer é um exercício de descrição do quarto em que se encontram. É o escritório de trabalho dele, ou seja, o cubículo do escritor. Na avaliação dela, “[...] é pequeno demais para servir de cenário para um caso amoroso entre duas pessoas” (ROTH, 1991a, p.35).

Os diálogos se estendem, entre trivialidades e manifestação do que os inquieta, sobretudo do que incomoda a mulher. Há um momento em que ela o “acusa” de não estar dizendo quase nada. Ele responde: “Estou ouvindo. Eu ouço. Eu sou um *écouteur*, um audiófilo. Sou um fetichista da fala” (ROTH, 1991a, p.39). Faz sentido que as conversas entre amantes os ajudem a se situar no mundo. Como está certo compreender que o escritor funcione, nem que seja em tempo parcial, como espécie de analista que pretende ouvir as queixas do interlocutor. Não apenas para melhor compreendê-lo e, quem sabe, ajudá-lo, mas também, nesse caso específico, como fonte para a construção de uma narrativa literária. Num dos diálogos, ele sugere que se morresse e um biógrafo, ao percorrer as anotações de escritor que deixou, encontrasse o nome dela e a procurasse com perguntas a respeito de quão bem ela havia conhecido o escritor, ela falaria com o biógrafo? O curioso, nesse ponto do livro, é que com o uso de aspas a transposição entre a fala do escritor e a impostação de um suposto biógrafo se constrói, de modo que o leitor saiba exatamente quando se trata de um ou outro.

Somente à altura da página 71 torna-se possível confirmar que o escritor em diálogo com a amante é mesmo “Philip Roth”. O relato se torna mais pessoal e os familiares do escritor aparecem. Ele conta a respeito do pai, menciona Connecticut (estado norte-americano onde Roth mora, hoje em dia) e Nova Jersey, o estado natal. Refere-se ao irmão, Sandy, à história pessoal da família, judeus que migraram da Galícia. Mas o curioso é que não é uma menção aleatória, mas parte da construção narrativa. “Roth” explica para a amante qual foi a reação do pai quando soube que um dos netos, filho de Sandy, iria se casar com uma porto-riquenha e como “Roth” argumentou com o pai para acalmá-lo.

No entanto, o ponto alto do relato está num diálogo do escritor com o marido da amante, Ivan. Ele acusa o escritor de fazer o contrário de todos os homens, que escutam as mulheres tendo como objetivo levá-las para a cama. “Roth” as leva para a cama para poder escutá-las. Não é o sexo que o move, acusa Ivan, é a curiosidade infantil, a ingenuidade exagerada, o escritor à procura de uma boa história. “Você prefere quando essas mulheres cheias de alma não são verdadeiramente capazes de contar as histórias delas, mas ainda estão se debatendo para conseguir ter acesso às suas próprias histórias” (ROTH, 1991a, p.83). É a conversa íntima, a história incompleta, a falta de enredo, ou o latente na história, o estimulante para o escritor. Ivan prossegue na acusação: “A vida, antes de ser dominada pela narrativa, é a vida” (ROTH, 1991a, p.83). Então, por fim: “Elas tentam preencher com as palavras o enorme abismo que existe entre o próprio ato e sua transformação em narrativa. Você fica ouvindo, e depois corre para anotar, e depois estraga tudo com a sua ficcionalização de segunda” (ROTH, 1991a, p.83).

Descontada a raiva do homem traído, a acusação é literariamente muito significativa do que é o papel do escritor, a ouvir histórias alheias e transformá-las em

base para narrativas literárias. A vida também é literatura, apenas com a vantagem de ser apresentada com um pouco mais de organização do que o caos cotidiano. Os temas são os dramas humanos, sejam aqueles desenvolvidos entre quatro paredes por dois amantes, sejam os confrontos diretos como no caso da conversa do escritor com o marido traído.

Se um diálogo com o pai, Herman, havia sido rapidamente apresentado em *Mentiras*, no caso de *Patrimônio* o pai assume a frente e torna-se protagonista da narrativa, lado a lado com as análises do narrador.

O livro é de 1991 e no mesmo ano ganhou tradução em português, feita por Beth Vieira<sup>6</sup>. Do quinteto de livros assinados por “Philip Roth”, essa é a história mais difícil de não ler como relato verídico de fatos que envolvem a morte do pai verdadeiro de Philip Roth. É o momento em que a acusação do próprio Roth, de que quem lê autobiografia nos romances não sabe ler ficção, fica abalada. A não ser que se queira entender essa série de livros não como romances. Mas aí seria preciso voltar a discutir os limites da definição de romance, o que não cabe aqui neste artigo<sup>7</sup>. De toda sorte, vou me permitir um pequeno comentário: à exceção de dois livros que tratam claramente de temas de não-ficção (*Reading Myself and Others* e *Entre nós*<sup>8</sup>), todos os outros livros de Roth estão dentro do rótulo relativamente flexível do que pode ser definido como romance, inclusive nessa série autobiográfica. É de se pensar que o escritor, ao fornecer essa declaração a respeito da natureza de uma autobiografia em relação com a literatura a uma repórter de jornal, desejava ser provocado exatamente a respeito dessa série de livros de cunho mais fortemente autobiográfico.

Aos oitenta e seis anos de idade, Herman, o pai de “Philip Roth”, apresenta um problema de saúde, paralisia num dos lados da face. Diagnosticado incorretamente, ele mais tarde se submete a uma ressonância magnética que identifica um tumor e Roth é levado a ver essa fotografia do cérebro paterno. “Eu vira o cérebro de meu pai e o tudo e o nada me foram revelados”, ele comenta (ROTH, 1991b, p.13).

O tumor no cérebro pode ser operado, mas a convalescença, caso ele sobreviva à cirurgia, é de dois a três meses. Apresentados os prognósticos, é preciso tomar uma decisão. Vendedor de apólices de seguro de uma empresa sólida no ramo, Herman levava uma vida modesta, mas tinha algumas economias. “Roth” analisa, ao traçar um retrato do pai, a trajetória da própria família, oriunda da Galícia polonesa, e daquilo que mais bem os caracteriza. Quando a mãe falece, por exemplo, o pai retorna para casa e começa imediatamente a separar as roupas dela para que sejam doadas. “Ele era um realista impiedoso”, comenta Roth (1991b, p.77), “mas eu não era seu filho à toa e podia ser bem realista também”.

<sup>6</sup> Em 2012 foi lançada uma nova tradução, pela editora Companhia das Letras, feita por Jorio Dauster.

<sup>7</sup> Remeto, no entanto, os interessados, ao estudo bem estruturado de Marthe Robert (2007), *Romance das origens, origens do romance*.

<sup>8</sup> Confira Roth (1977b, 2008b).

Saber que se tem um tumor, ainda mais em idade tão avançada, permite que uma série de revisões da própria vida sejam feitas. Herman começa a rever o passado, sem deixar de fora qualquer aspecto que julga significativo, e “Roth” acompanha, por meio do relato, essa autoavaliação paterna, entremeando as visitas aos médicos, principalmente a Meyerson, que fará a cirurgia. O pai retira do bolso uma lista com perguntas, entre elas se terá que reaprender a andar depois da operação.

Mais tarde, um segundo médico é consultado, Vallo Benjamin. A decisão é não fazer a cirurgia, mas um tratamento com radiação. A biópsia é feita, depois uma cirurgia, as sequelas começam a se apresentar. Restabelecendo-se na casa do escritor, em Connecticut, ele tem sucessivas diarreias. Numa delas, admite, antes de cair em lágrimas: “Eu me caguei”. “Roth” ajuda o pai a tomar outro banho e volta ao banheiro para perceber que ficaram resquícios das fezes paternas para todos os lados. Então se põe a limpar. “Como meu pai já fora acudido e era ele que importava, por mim teria fechado a porta a prego e esquecido o banheiro para sempre. ‘É como escrever um livro’, pensei, ‘não tenho ideia de por onde começar’” (ROTH, 1991b, p.146).

A conclusão a que o narrador chega, sem melodrama nem simbolismo embutido (“eu podia ser bem realista também”), é que aquele era o verdadeiro legado. “Então esse era o patrimônio”, avalia. “E não porque limpar aquilo tudo fosse simbólico de alguma outra coisa, e sim porque não era”. Basta a realidade concreta do gesto de limpeza, de fazer algo por um velho pai, nem que seja o gesto mínimo (mas muito poderoso) de tentar restituir-lhe alguma dignidade. E mais adiante, ele conclui: “Ali estava meu patrimônio: não era o dinheiro, não eram os filatérios, não era a caneca de barba, era a merda” (ROTH, 1991b, p.148).

É realmente muito, muito difícil não entender o relato como autobiográfico, quando ao fim do livro “Roth” admite que o pai “estivera aludindo a este livro que, fiel à falta de decoro de minha profissão, eu vinha escrevendo durante todo o tempo em que estivera doente e agonizante” (ROTH, 1991b, p.201). Ou seja, literatura não respeita o que normalmente as pessoas entendem que está na ordem das relações privadas e portanto é assunto de âmbito apenas familiar. Literatura expõe as vísceras das pessoas, despe-as em público para fazer os leitores entenderem o que torna um humano, humano.

O próximo livro da série autobiográfica é *Operação Shylock, uma confissão*. É um livro em que a grande confusão entre o que é factual e o que é inventado se estabelece de maneira incontornável. Logo no prefácio, assinado com as iniciais P. R., está dito: “Por motivos legais, tive de alterar vários fatos neste livro” (ROTH, 1994, p.11). Detalhes de identidade e local, diz ele, logo em seguida, questões que “[...] pouca importância têm para a história como um todo e sua verossimilhança” (ROTH, 1994, p.11).

A palavra que resolve muita coisa é exatamente a última, verossimilhança. Não se trata de ser fidedigno aos fatos, pode-se até alterá-los um pouco, mas de parecer fiel e conseguir, com isso, um efeito de verdade sobre o leitor. E o que provoca mais essa sensação do que a advertência do autor, dizendo que alguns detalhes precisaram ser modificados? É a autoconsciência que aumenta o efeito.

O leitor será levado, gentilmente, a supor que lê um relato verídico disfarçado de narrativa literária. O que havia sido anunciado em *Patrimônio*, acerca de realismo, será levado às raias quase impossíveis da veracidade. Não é raro, durante a leitura, ter a sensação de que se trata de um texto jornalístico (no sentido de verdadeiro, fidedigno tanto quanto possível aos fatos) com pinceladas de literatura, feito por um escritor excelente. Ele alega que o livro foi extraído de diários, o que aumenta a confiabilidade do que vai ser lido, e que afinal concordou em efetuar coleta de informações para o serviço secreto de Israel, o Mossad. Obviamente, a natureza e o conteúdo dessas informações serão mantidas em sigilo, pois trata-se de um serviço que afeta os destinos de uma nação.

A história gira em torno de uma viagem do escritor a Israel e do encontro com um sócia, um outro Philip Roth, que tem aparecido na televisão e concedido entrevistas aos jornais como se fosse o próprio autor. Confrontado pelo “verdadeiro” (“Philip Roth”) escritor, o falsário insiste em manter o comportamento sombrio. A decisão para que ele possa parar de agir passa pela ideia de um comprometimento do trabalho de escritor. Roth é levado a adotar uma postura contra a qual sempre se rebelou, para ter a paz de volta. Ele parece anunciar uma última revolta: “Anunciei que não escolhera ser escritor apenas para outros me dizerem o que era permissível escrever. O escritor redefinia o permissível. *Essa* era a responsabilidade. Nada precisa esconder-se na ficção. E assim por diante” (ROTH, 1994, p.336). Mas a essa altura, ele se vê obrigado a aceitar os termos do acordo que lhe é imposto pelo Mossad para se livrar do sócia. Do contrário, sofrerá a pior perda possível: a da reputação literária. Jogo bruto, *loshon hora*, explica o interlocutor:

A campanha de sussurros que ninguém pode deter, boatos que é impossível sufocar, nódoas das quais você jamais se limpará, histórias caluniosas para amesquinhar suas qualificações literárias, relatos escarninhos de seus logros comerciais e suas perversas aberrações, polêmicas indignadas denunciando suas deficiências morais, contravenções e traços de caráter negativos – sua superficialidade, vulgaridade, covardia, avareza, indecência, falsidade, traição. (ROTH, 1994, p.354).

A lista ainda prossegue por mais elementos de construção de uma possibilidade concreta de destruição de carreira, algo que serviços secretos também fazem, “Philip Roth” é claramente informado. A referência ao nome do personagem de *O mercador de Veneza*, a peça de Shakespeare, deve-se a uma maleta de dinheiro que o Mossad entrega

ao escritor pela missão que afinal cumpriu. Mas, lembre-se, é tudo ficção. E embora nada seja preciso “esconder-se na ficção”, é verdade que também ela possui segredos, não apenas os de cunho interno, mas também esses outros, impostos pela realidade.

Por fim, na sequência de livros em que elementos autobiográficos vão se acirrando paulatinamente, chega-se ao último livro da série que usa “Philip Roth” como narrador. Trata-se de *Complô contra a América* (ROTH, 2005). Alguma dúvida de que os limites tinham sido alcançados? Bem, pois aqui um novo se cria e se ultrapassa.

É como se o escritor, Philip Roth, estivesse interessado em dar uma longa lição nos leitores, levando-os passo a passo ao longo dos livros escritos por “Philip Roth” a acreditarem cada vez mais na existência de relatos em que, sim, a vida, a autobiografia, é de fato palpável, para em seguida dizer: vejam, tudo não passava de invenção, essa matéria mesma de que todas as ficções são feitas. E pensar que vocês caíram direitinho no meu truque.

Num relato tão detalhado quanto possível do passado, da infância durante a Segunda Guerra Mundial, “Philip Roth” explica em detalhes como a infância pode ser coalhada de medo, “um medo perpétuo” (ROTH, 2005, p.9). O motivo? “Me pergunto se eu não teria sido uma criança menos assustada se Lindbergh não tivesse chegado à Presidência ou se eu não fosse filho de judeus” (ROTH, 2005, p.9).

Ora, Charles Lindbergh, o aviador que cruzou sozinho o Atlântico num avião monomotor, sem escalas? Ele mesmo, que jamais se candidatou à presidência dos Estados Unidos. Em *Complô contra a América*, tendo vencido Franklin Roosevelt e com o filho sequestrado pela Alemanha nazista, Lindbergh coloca os interesses da família acima dos interesses do Estado e assina um pacto de não-agressão com Hitler, o que faz crescer o antissemitismo interno do país e inicia um processo de acuumento aos judeus norte-americanos.

Em termos técnicos, o romance é uma distopia. O que teria acontecido se Lindbergh tivesse concorrido às eleições em 1940? O que teria acontecido se tivesse ganhado? O irônico nessa história toda? O fato de o romance de Philip Roth ter ganho um prêmio da Sociedade de Historiadores Americanos, o Prêmio James Fenimore Cooper<sup>9</sup>.

O livro tem, ao final, um “esclarecimento ao leitor” que começa com a frase nada singela: “*Complô contra a América* é uma obra de ficção” (ROTH, 2005, p.451). Em seguida, referências de obras de história são fornecidas para os interessados.

---

<sup>9</sup> Nem tão irônico se for considerado que o prêmio é destinado a obras de ficção que retratem eventos históricos.

## Conclusão

Qual seria o critério para separar as obras de Philip Roth em categorias diferentes? Se *The Facts* pode ser considerado não-ficção, o que faz uma carta de “Roth” para Zuckerman e outra do alter ego endereçada a “Roth”, ao final do livro? Isso não estaria exatamente em desacordo com o que se entende como não-ficção? A resposta simples seria dizer que tudo o que sai da boca (ou da pena, modernizada no conjunto computador e impressora) de um escritor deve ser tratado como ficção. Mas é mais complicado do que isso, um pouco mais.

É verdade que muitos dos fatos relacionados em *The Facts* são verídicos, aconteceram realmente na vida de Roth. É verdade que, ao narrá-los, ele os seleciona, avalia, reinterpreta, mas ainda assim *são fatos*. O que dizer do modo como o escritor é ao mesmo tempo extremamente profundo e sensível ao representar os pais e o irmão nos livros? A relação dos irmãos em *A pastoral americana* (ROTH, 1998) ou em *O teatro de Sabbath* (ROTH, 1997) (que não é de um narrador alter ego) em muito relembra o grau de confiança que Roth parece ter com o irmão e que é vasculhado em minúcias em tantos livros da série autobiográfica.

A reconstrução de dados, no entanto, serve como base para que Roth não apenas transpareça afetos familiares, mas para que demonstre para seus milhares de leitores o que existe de profundamente humano – para o bem e para o mal – nas relações entre as pessoas. Em *Minha vida de homem*, em que a esposa da vida real se transforma em personagem, é relatada uma discussão acerba que termina em agressão física e deixa o leitor a pensar o quanto daquelas minúcias tão duras de fato aconteceram.

É sempre o limite entre ficção e realidade que todos os escritores parecem tão interessados em confundir ou separar, mas sempre deixando claro que estão fazendo uma coisa ou outra, que Roth parece disposto a colocar em xeque. Como se pretendesse dizer, não quero simplesmente *confundir* realidade e ficção ou *separar* realidade e ficção, quero que vocês leitores repensem isso e, no processo, descubram quão mais complexa pode ser a vida, principalmente quando digo que sou “tão realista” quanto meu pai foi, ou quando coloco na boca de Zuckerman a acusação de que a autobiografia é a forma mais manipulativa que existe.

Interessante a opção de colocar um diálogo com Nathan Zuckerman para abrir e encerrar *The Facts*, depois de ter escrito cinco livros em sequência tendo Zuckerman como narrador ou protagonista. Era como se estivesse ameaçando encerrar o ciclo Zuckerman. Mas não, o alter ego ainda voltaria outras vezes em romances posteriores.

Em *Mentiras*, Zuckerman é evocado novamente. O tempo todo, a questão gira em torno de qual a voz que enuncia isso, onde fica a autoria? Quando se pensa que *Fantasma sai de cena*, o último livro a ter Zuckerman como protagonista, tem um título que é uma marcação teatral, novamente a noção de autoria está sendo

colocada em discussão. Há um limite, parece dizer Roth, no uso de um alter ego e há um momento em que o que ele (o outro) tem a dizer se esgota. Mas isso é sintoma de que também o escritor, como autor, tem um limite humano do que pode dizer. Embora Roth continue, com regularidade e eficiência impressionantes, a publicar novos romances.

Quando se chega ao terceiro livro da série, *Patrimônio*, Zuckerman desapareceu. Mas todo o tema de relações afetivas e conflitivas que se estabelecem entre pais e filhos não o evoca, ainda que de forma elíptica?

*Operação Shylock*, com o nome teatral, insiste nesse caminho, embora Zuckerman também aí não esteja invocado senão de maneira distante.

Em *Complô contra a América*, a infância entre inventada e real confunde tudo. É tão realista na descrição das ruas, na percepção das pessoas em volta. No entanto, nada aconteceu como vai narrado: Lindbergh não foi presidente, não houve pacto de não-agressão com a Alemanha, os judeus não se sentiram acudados dentro dos Estados Unidos da forma como o romance mostra. A vida é inventada para virar biografia.

No conjunto dos cinco livros, “Roth” parte de uma conversa conflituosa consigo mesmo (na alteridade forjada na figura de Nathan Zuckerman, em *The Facts*) para uma conversa conflituosa com o outro – a amante de *Mentiras*, o pai de *Patrimônio*, o sócia de *Operação Shylock* – e chega a esse estágio em que o plano do indivíduo – a história da família Roth no período da infância do escritor, em *Complô contra a América* – entra em conflito com as forças dos movimentos históricos que se sobrepõem ao plano individual: no caso, a situação de uma família de judeus que vive sob o clima de antissemitismo desencadeado pela Segunda Guerra Mundial. Sem nunca perder a perspectiva que caracteriza o romance, ou seja, de que se trata de mergulho na aventura do indivíduo – seja em conflito interno, com o outro, com o mundo.

O trabalho do escritor realista é inventar a realidade e quanto mais qualificado ele for para ser fidedigno, não apenas à realidade, mas sobretudo ao que consegue inventar, mais veraz será para o leitor. É isso o que ele deseja, esse contrato de confiabilidade na economia que o texto faz do que é o real. Roth ficcionaliza a autobiografia para apresentá-la ao leitor de forma a deixá-lo ainda mais confuso quanto a melhor forma de separar ou confundir realidade e ficção.

Se a Philip Roth for feita mais uma vez a pergunta que a Jonathan Franzen incomoda tanto responder, ou seja, “sua ficção é autobiográfica?”, é de se supor que uma resposta honesta poderia ser, “e há outra forma que não essa?”. O que ficaria bem, uma vez que transpareceria a ironia do escritor com o lugar-comum de que os judeus têm por hábito sempre responderem a uma pergunta com outra.

PANIAGO, P. Biographic self-fiction in Philip Roth. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.85-99, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *Analysis of part of Philip Roth's work, in which he temporarily abandons the use of alter egos in order to use personal history in a series of autobiographical novels.*
- **KEYWORDS:** *American literature. Autobiography. Fiction.*

## Referências

FRANZEN, J. Sobre ficção autobiográfica. In: \_\_\_\_\_. **Como ficar sozinho:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.270-90.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROTH, P. **O seio.** Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

\_\_\_\_\_. **Minha vida de homem.** Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

\_\_\_\_\_. **O professor de desejo.** São Paulo: Círculo do livro, 1977a.

\_\_\_\_\_. **Reading Myself and others.** New York, Bantam Books, 1977b.

\_\_\_\_\_. **The facts:** a novelist's autobiography. New York: Vintage International, 1988.

\_\_\_\_\_. **Mentiras.** São Paulo: Siciliano, 1991a.

\_\_\_\_\_. **Patrimônio:** uma história real. São Paulo: Siciliano, 1991b.

\_\_\_\_\_. **Operação Shylock:** uma confissão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **O teatro de Sabbath.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **A pastoral americana.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **A marca humana.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **O complexo de Portnoy.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Complô contra a América.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- \_\_\_\_\_. **Adeus, Columbus.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.
- \_\_\_\_\_. **O animal agonizante.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.
- \_\_\_\_\_. **When she was good.** New York: Vintage Books, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O avesso da vida.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- \_\_\_\_\_. **Entre nós.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.
- \_\_\_\_\_. **Fantasma sai de cena.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. Entrevistadora: Marília Martins. **O Globo**, Rio de Janeiro, p.1-2, 19 jun. 2008d.
- \_\_\_\_\_. O escritor fantasma. In: \_\_\_\_\_. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011a. p.7-129.
- \_\_\_\_\_. Lição de anatomia. In: \_\_\_\_\_. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p.287-490.
- \_\_\_\_\_. A orgia de Praga. In: \_\_\_\_\_. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011c. p.491-548.
- \_\_\_\_\_. Zuckerman libertado. In: \_\_\_\_\_. **Zuckerman acorrentado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011d. p.131-286.

