



IDENTIDADE COMO FRONTEIRA EM PHILIP ROTH: notas sobre Adeus, Columbus e três ensaios dos anos sessenta

Felipe Charbel Teixeira*

Se minha alma pudesse se fixar, eu não me ensaiaria.

(Michel de Montaigne. Ensaaios, III, 2).

ANSIEDADE e fronteira

No ensaio *Alguns novos estereótipos judaicos*, publicado em 1961 na revista *American Judaism*, Philip Roth, então com 28 anos, descreve uma situação curiosa, ocorrida no curso de escrita criativa oferecido por ele naquele semestre na *State University of Iowa*. Três dos seus alunos, todos judeus, apresentaram contos com panos de fundo muito similar. Em cada um deles, escreve Roth (2007, p. 188),

o herói é um garoto judeu, entre dez e quinze anos, que tira ótimas notas na escola, é cortês e está sempre penteado. As histórias, narradas em primeira pessoa, têm a ver com uma amizade que se desenvolve entre o herói e um vizinho ou colega de escola gentio. O gentio é de uma classe ligeiramente mais baixa – ítalo-americano numa variação, americano-Tom-Sawyer em outra –, e conduz o garoto judeu de classe média ao mundo do erotismo.

O que deixa Roth intrigado não é tanto a recorrência de certas tópicos nos contos dos seus alunos, mas o que essa recorrência parece indicar: a existência de um espaço de experiências comum a jovens judeus norte-americanos, como ele netos de imigrantes, os judeus da chamada terceira geração, a segunda

* Felipe Charbel Teixeira é professor da UFRJ.

nascida nos Estados Unidos.¹ Trata-se de um espaço de experiências cultivado sobre sentimentos contraditórios. Por um lado, o conforto de se sentir “em casa na América”, de identificar nas palavras “judeu” e “americano” não apenas possibilidades de acomodação pacífica e talvez desconfiada, mas um efetivo potencial de fusão – a ponto de, para Roth, ser praticamente impossível determinar onde acaba o judeu e começa o americano nele mesmo. Por outro lado, a descoberta, muitas vezes traumática, de que a coexistência, num mesmo *self*, de traços culturais apropriados de matrizes distintas pode levar a situações nada acolhedoras no processo de formação da identidade – compreensão que motiva Roth a explorar essa liminaridade, a desdobrá-la exaustivamente em sua ficção, nutrindo-se e ao mesmo tempo tentando exaurir os potenciais dramáticos dessa ansiedade, que tem origem no problema da fixação do eu.

Na prosa madura de Philip Roth, a ansiedade constitui o gatilho, o elemento motivador, dos processos de autoensaiamento da identidade na ficção e de representação ficcional da identidade como espaço de fronteira. Mas como realista modernista – e faço aqui uma apropriação bastante livre da “meia marrom” de Auerbach² –, Philip Roth não se contenta com a estabilidade proporcionada pela

¹ É importante frisar que não se trata, aqui, de pensar o conceito de geração de maneira puramente cronológica. Propõe-se um sentido cultural de geração, como defende Deborah Dash Moore (1981, p. 10) em *Att Home in America: second generation New York Jews*. Uma “experiência comum unia as vidas dos judeus da segunda geração. Eles eram uma geração cultural, não cronológica” – isto porque a imigração de judeus europeus para os Estados Unidos foi contínua entre os anos de 1881 e 1914. O conceito de geração é, portanto, um tipo ideal, e seu emprego tem valor puramente heurístico: não se trata da tentativa de reconstruir as experiências efetivamente vividas por milhares de judeus imigrantes ou nascidos nos Estados Unidos, mas de pensar um padrão geral que, longe de ser norma, só pode se verificar como desvio. As generalizações, portanto, têm simplesmente a função de chamar a atenção para as especificidades do caso particular, de fazer ver, como lentes de aumento, aspectos da realidade que de outro modo não se poderia observar.

² Auerbach não chega a utilizar a expressão “realismo modernista”. Sua preocupação central, no último capítulo de *Mimesis*, é com o exame das permanências e rupturas entre modernismo e realismo oitocentista (o realismo como estilo de época), permanências que, para ele, indiciam uma “intenção de pesquisar uma realidade objetiva” característica da prosa de Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce. “A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes”, escreve Auerbach (2001, p. 483), “é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão de realidade”. A literatura modernista possui, para Auerbach, um potencial realista – não o mesmo potencial, porém, do realismo do XIX. Esse potencial tem a ver com o desdobramento histórico moderno das antiquíssimas tentativas humanas de agarrar a realidade por meio da ficção, as variações da realidade representada (*dargestellte Wirklichkeit*) na literatura ocidental, cuja dinâmica estuda em *Mimesis*. É Hayden White (2006, p. 205-6) que falará mais abertamente em modernismo realista, em sua digressão sobre o capítulo final de *Mimesis*: “O modernismo está ainda preocupado em representar a realidade ‘realisticamente’, e em identificar realidade com história. Mas a história que o modernismo confronta não é aquela considerada pelo realismo do século XIX. E isso por que a ordem social, assunto dessa história, tem sofrido uma transformação radical – mudança que

atopia, com fincar seus pés num não-lugar. Também ela, a atopia, é desestabilizada nos romances de Roth pela ansiedade da não fixidez – seu contraponto é a nostalgia de um ideal de segurança no mundo projetado em passados utópicos, as fantasias com homens e mulheres austeros e um pouco desconfiados, pessoas de valores sólidos, moral rígida e dadas à galhofa, pais dedicados aos filhos certinhos, respeitadores das tradições judaicas mas nada ortodoxos em termos de religião, entusiastas das instituições políticas e culturais da classe média norte-americana e eleitores do Partido Democrata: representações que solicitam, desdobram e idealizam o ambiente cultural judaico da Newark de sua infância.

Um artigo publicado em 1924 no diário em iídiche *Day* apresenta, de forma irônica, uma imagem do abismo entre as três gerações de judeus que, desde o início da imigração europeia para os Estados Unidos, em 1881, coexistiam em algumas das maiores cidades americanas. “Três gerações se regozijam: a mais velha – sobre a Torá, a de meia-idade – sobre a página de negócios do jornal, a mais jovem – sobre a página de esportes” (apud MOORE, 1981, p. 10). Trata-se aqui de três modelos distintos, e naturalmente bastante esquemáticos, de conceber o que é ser judeu e o que é ser americano. Para a primeira geração, majoritariamente imigrantes de origem humilde ou de classe média baixa oriundos de pequenas cidades do leste europeu ou do *shtetl*, a experiência americana confunde-se com uma experiência de exílio doce e amarga: o moderno como alteridade quase absoluta, a adequação a um novo meio geográfico e social, a descoberta de novas formas de antissemitismo, o apego incondicional às tradições e práticas religiosas; ao mesmo tempo a tranquilidade pelo fim das perseguições violentas, a possibilidade de suprimento das necessidades básicas da vida, a construção de redes de sociabilidade mais amplas e variadas que as existentes no *shtetl*. “Sobre Mendel Singer”, diz o narrador de *Jó*, romance de Joseph Roth (2008, p. 113), “sabemos que alguns meses depois de sua chegada, sentia-se em casa em Nova York”. Mas esse sentimento da familiaridade não era isento de contradições e saudosismo. A ambiguidade em relação à experiência do exílio, característica de *Jó*, também aparece nos contos de *O Barril Mágico*, de Bernard Malamud, e em algumas narrativas de Isaac Bashevis Singer.³

permitiu a cristalização da forma totalitária que a sociedade ocidental assumiu no século XIX”.

³ Como tipo ideal, o conceito de geração é utilizado aqui como ferramenta analítica para a compreensão de como Philip Roth mobilizou suas percepções dos hiatos geracionais dos judeus americanos em sua ficção e autoficção. Isso não significa desconsiderar a variedade de experiências do exílio, e das transformações culturais por que passaram os judeus do leste europeu e Europa central mesmo antes da imigração. Como argumenta Todd M. Endelman (2011, p. 21), já em meados do século XIX desencadeou-se uma importante transformação na maneira como os judeus europeus lidavam com seus traços culturais mais tradicionais. Essas transformações, historicamente desiguais, faziam-se sentir de modo distinto, mas sempre envolviam, em maior ou menor grau, dimensões de emancipação, aculturação, secularização e integração.

Já para os filhos dos imigrantes, as identidades judaica e americana coexistiam sem grandes problemas: “restritos pelo critério flexível da identidade étnica”, argumenta Deborah Dash Moore (1981., p. 16) em seu estudo sobre os judeus de Nova York das primeiras décadas do século XX, a segunda geração foi responsável pela construção de uma “forma de comunidade urbana saturada de valores americanos de classe média, conseguindo ainda assim resguardar a permanência do grupo judeu”. O resultado, para ela, foi a acomodação de um *éthos* judaico recebido dos pais aos ideais da classe média urbana que logo os absorveu. Porém, como observa o narrador de *Operação Shylock* – o personagem Philip Roth –, essa forma de acomodação estimulava o conflito de gerações:

Nossos pais submissos eram apenas intermediários na clássica espremeção americana, negociando entre os nascidos no *shtetl* e os nascidos em Newark e recebendo pancadas dos dois lados, dizendo aos velhos: ‘Escutem, é um novo mundo – os garotos têm de fazer seu caminho aqui’, e ao mesmo tempo censurando os jovens: ‘Vocês devem, vocês precisam, não podem dar as costas a tudo’. Que acomodação!’ (ROTH, 1994, p. 280).

Em *The Facts*⁴, sua autobiografia, Roth (2008, p. 331) também toca nesse ponto:

Nossos pais cresceram em casas onde se falava predominantemente iídiche, e a ortodoxia religiosa apenas começava a ser seriamente erodida pela vida americana. Por mais que suas falas não tivessem sotaque e soassem americanas, por mais que suas crenças fossem secularizadas, e competente e convincente seu estilo americano de classe média baixa, eles ainda eram influenciados pelo

⁴ *The Facts*, embora seja uma autobiografia, funda-se numa solicitação contínua de ficção, e com isso pode ser enquadrado na mesma categoria de romances rothianos que fazem da experimentação da identidade e das fronteiras porosas entre ficção e realidade seus pontos de partida. Refiro-me aqui à trilogia *Zuckerman Acorrentado* – *The Ghostwriter* (1979), *Zuckerman libertado* (1981) e *Lição de Anatomia* (1983) –, *The Counterlife* (1986), *Deception* (1990) e *Operação Shylock* (1993). Dos livros publicados entre 1979 e 1993, somente *Patrimônio* (1991) parece não mobilizar uma experimentação ficcional das fronteiras entre ficção e realidade e do caráter fluido das identidades. *The Facts* é apresentado por Roth, na carta de abertura que escreve a Zuckerman, seu *alter ego* e protagonista de muitos dos seus livros, como uma narrativa teleológica direcionada por uma espécie de fio condutor, embora não esclareça em que consiste esse fio condutor. Talvez se possa dizer que o fio condutor, o ponto que orienta Roth na seleção e representação do próprio passado, seja a formação de sua voz como ficcionista, o que faria de *The Facts* uma espécie de *bildungsroman* de uma voz aural. Diz Roth (2008, p. 313): “There is something naïve about a novelist like myself talking about presenting himself ‘undisguised’ and depicting ‘a life without the fiction’. I also invite oversimplification of a kind I don’t at all like by announcing that searching out the facts may have been a kind of therapy for me. You search your past with certain questions on your mind – indeed, you search out your past to discover which events have led you to asking those specific questions. It isn’t that you subordinate your ideas to the force of the facts in autobiography but that you construct a sequence of *hypothesis* that unravels your history’s meaning. I suppose that calling this book *The Facts* begs so many questions that I could manage to be both less ironic and more ironic by calling it *Begging the Question*”.

treino que tiveram na infância e pelos fortes laços parentais que mantinham com o que frequentemente nos parecia antiquado, costumes e percepções socialmente inúteis, de terras remotas.

Descontadas essas diferenças potencialmente explosivas, houve um inegável grau de sucesso no modo como a segunda geração conduziu a construção de uma identidade ao mesmo tempo judaica e americana: “tão bem-sucedidos foram ao atar as normas de classe média às visões judaicas de realização, que seus filhos com frequência não conseguiram desvincular as duas coisas” (MOORE, 1981, p. 11). De fato, como Philip Roth (2008, p. 403) nota em *The Facts*, “não apenas crescer judeu em Newark nos anos trinta e quarenta, com escola hebraica e tudo, parecia uma maneira perfeitamente legítima de crescer americano, mas, o que é mais importante, crescer judeu e crescer americano pareciam para mim indistinguíveis”. Em outra passagem, Roth (ibid., p. 331) diz que foi um garoto americano comum, com os mesmos interesses dos meninos protestantes e católicos de outros bairros: “minha forma mais importante de sociabilidade na infância ligava-se ao fenômeno disponível mais inerentemente americano – o jogo de beisebol”, escreve, como que confirmando a anedota do diário em ídiche.

A fronteira, cronotopo em que historicidades distintas se entremeiam, ponto de convergência e de embate entre *self* e cultura, configura-se aqui como local da identidade.⁵ Na ficção de Philip Roth, as tentativas mais evidentes de fixação rígida identidade, com base em traços mais ou menos estáveis, predeterminados pela tradição, ou produzem consequências desastrosas (*A Marca Humana*), ou são de tal modo desdobradas que a possibilidade mesma da identidade é posta em xeque (*O Averso da Vida* e *Operação Shylock*), ou resultam no completo distanciamento do protagonista em relação a si mesmo (*Complexo de Portnoy* e *Zuckerman Acorrentado*). Para Roth (2008, p. 406), “ser judeu tem a ver com um impasse [*predicamentt*] histórico real a que se está atado pelo nascimento, e não com uma identidade que você escolhe vestir após ler uma dúzia de livros”. A identidade não é uma roupa, um dado *a priori*; na condição de fronteira, a identidade é o que resulta, como despojo de guerra, dos embates do eu, em

⁵ Zona de conflitos e barganhas, espaço de negociações entre centro e margem, a fronteira, como percebe Homi Bhabha (1998, p. 199), não se opõe necessariamente ao nacionalismo, mas às grandes narrativas homogeneizantes da nação: “o discurso do nacionalismo não é meu interesse principal. De certa forma é em oposição à certeza histórica e à natureza estável desse termo que procuro escrever sobre a nação ocidental como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura. Essa *localidade* está mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade: uma forma de vida que é mais complexa que ‘comunidade’, mais simbólica que ‘sociedade’, mais conotativa que ‘país’, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado [...], mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social”.

seu desejo de autonomia, com as forças históricas que se agarram no indivíduo como circunstâncias da vivência.⁶

A circularidade entre *self-fashioning* e *self-cancellation*⁷ na fronteira que é a identidade dos judeus americanos da terceira geração nos Estados Unidos do pós-guerra constitui uma das matrizes temáticas fundamentais da ficção de Philip Roth, indissociável de outras duas: o agarramento [*attachment*] do indivíduo ao corpo, por um lado, e à História, por outro – assim como os impasses, os *predicaments*, decorrentes desses vínculos.⁸ Barris de historicidade, os protagonistas dos romances de Roth sofrem de duas variações distintas de um mesmo mal: as ansiedades de não-fixação e de agarramento. Por um lado, a dificuldade de conceber o eu como alguma coisa estável; por outro, a experiência de se sentir atado a um sem-número de circunstâncias: as necessidades e precariedades do corpo, o lançamento e a imersão na História, as circunstâncias da vida que se acoplam a cada indivíduo a despeito do seu livre-arbítrio. Esses impasses, *predicaments* – palavra recorrente nos escritos de Roth, uma das bases de sua “metafísica” –, na mesma medida em que constroem, asseguram a seus personagens um amplo potencial de diferenciação, mesmo que a contrapelo – se não por seus feitos, ao menos por seus destinos, as pequenas ou grandes tragédias da vida comum capazes de deixar uma marca humana.

⁶Em *Jewish Frontiers. Essays on bodies, histories, and identities*, o historiador norte-americano Sander L. Gilman (2003, p. 16) sugere uma reescrita da história judaica com base num “modelo da fronteira”: “The frontier is a colonial and a postcolonial concept that is applicable in complex ways to the writing of a new Jewish history”. Para Gilman, “it is at the real and at the imagined frontier that the shaping of Jewish identity takes place” (p.20), especialmente no mundo pós-colonial. A história judaica, em sua opinião, sempre privilegiou um modelo centro/periferia, cujos fundamentos podem ser encontrados na própria Torá, e que resultam em conceitos monolíticos, engessados, de identidade: o centro é Israel, e a periferia a diáspora. “Zionism promised to provide a constant, unconflicted identity for them by making them citizens of a new nation state during an age in which national citizenship provided the primary point of identification” (p. 1). Para Gilman, também o modelo da fronteira pode solicitar raízes bíblicas: “Just as the center-periphery model begins with the tale of the expulsion from Eden, so too the model of the frontier with Abraham and his confrontations during his wandering. Both models (like those of Diaspora and Galut) exist simultaneously in the symbolic space of the Bible, and yet each functions separately to provide different narratives for the history of the Jews”.

⁷Num uso livre que faço dos conceitos de Stephen Greenblatt (1980).

⁸Um dos motivos mais recorrentes na obra de Roth é o que Ross Posnock (2006, p. 24) identificou, a partir de uma passagem de *Animal agonizante*, como sendo *the eternal problem of attachment*. Posnock associa *the problem of attachment* ao modo como Roth lida com o erotismo em sua ficção. Entendo, porém, que o desdobramento do erotismo na ficção de Roth é indissociável da representação dos personagens como seres vinculados a um corpo e à História, e confrontados com ideias fixas de identidade.

DREAM OF AWAY, dream of the shiksa

No início dos anos sessenta, Philip Roth publica num curto espaço de tempo três ensaios: *Escrevendo ficção americana* (1961), *Alguns novos estereótipos judaicos* (1961) e *Escrevendo sobre judeus* (1963). Os ensaios visavam de forma mais imediata responder às críticas de setores da comunidade judaica norte-americana às narrativas de *Adeus, Columbus* (1959), e expor algumas de suas inquietações como leitor e escritor de ficção contemporânea. Porém, ao considerar, com base em critérios estéticos um tanto frouxos – basicamente, os modos apropriados de representação da realidade americana –, suas realizações e também as de outros escritores americanos vivos, Philip Roth apresenta, se não um “programa deliberado para o futuro” (COOPER, 1996, p. 17), pelo menos notas e *insights* capazes de delinear, mesmo que de forma imprecisa, um horizonte⁹ para sua criação literária futura. A leitura desses ensaios abre ao crítico a possibilidade de identificar e compreender os desníveis entre realizações efetivas e projeto estético, ser e dever ser, não raros em um escritor em formação.

No ensaio *Escrevendo ficção americana*, de 1961, Roth (2007, p. 173-4) critica o modo como alguns dos mais destacados escritores do seu tempo lidavam em seus projetos ficcionais com as vicissitudes da realidade americana: evadindo-se delas – “o único conselho que parecemos receber de Salinger é ser encantador no caminho do sanatório”; “Malamud, como escritor de ficção, nunca demonstrou interesse específico nas ansiedades, dilemas e corrupções do judeu americano contemporâneo, o judeu que consideramos característico dos nossos tempos” –, ou criando personagens plenipotenciários, *selves* míticos impossibilitados de ir além da autocelebração, como o Henderson de Saul Bellow ou o Chuck Hastings de Herbert Gold.¹⁰ Para Roth (ibid., p. 167), esses escritores teriam dado

⁹ Horizonte como linha ideal que se distancia e ganha novos contornos a cada tentativa de aproximação – como na seguinte piada coletada por A. Drozdynski e reproduzida por Reinhart Koselleck (2006, p. 311):

“— O comunismo já pode ser visto no horizonte —, declara Khrutchev em um discurso. Aparte de um ouvinte:

— Camarada Khrutchev, o que é horizonte?

— Procure no dicionário —, responde Nikita Sergeievitch.

Desejoso de esclarecimento, o ouvinte, ao chegar em casa, encontra em uma enciclopédia a seguinte explicação: ‘Horizonte, uma linha imaginária que separa o céu e a Terra, e que se torna mais distante quando dela nos aproximamos’.

¹⁰ “It would, of course”, afirma Roth (2007, p. 181), “drastically oversimplify the art of fiction to suggest that Saul Bellow’s book or Herbert Gold’s prose style arise ineluctably out of our distressing cultural and political predicaments. [...] What I have tried to point out is that the vision of the self as inviolable, powerful, and nervy, self imagined as the only seemingly real thing in an unreal-seeming environment, has given some of our writers joy, solace, and muscle. Certainly to have come through a serious personal struggle intact, simply to have survived, is nothing to made light of, and it is for just this reason that Styron’s hero manages to engage our sympathies

as costas para os “grandes fenômenos políticos e sociais dos nossos tempos”, para a “realidade americana” que “embasbaca, enoja, enfurece”.

Ao fim do ensaio, Roth sugere, como inspiração para transpor esses impasses, a leitura de um escritor que, curiosamente, participará com ele no ano seguinte de uma mesa-redonda sobre a “crise de consciência em escritores de ficção das minorias” na Universidade Yeshivá de Nova York, e tomará seu partido diante dos ataques de uma plateia de judeus enfurecidos¹¹: Ralph Ellison, cujo protagonista de *Homem Invisível* parece ter inspirado Roth (ibid., p. 182), mesmo que remotamente, no processo de composição de *Complexo de Porttonoy* e, décadas mais tarde, *Teatro de Sabbath*. “Ele é tão só quanto um homem pode ser”, escreve. “Não que ele não tenha saído pelo mundo; ele saiu, e saiu, e saiu – mas ao fim decide ir para o subterrâneo, viver lá e esperar. E isso não lhe parece um motivo para celebração.” Encarar os embaraços da realidade americana; agarrar-se a eles; destrinchá-los. O que Philip Roth deseja é uma literatura capaz de captar as tensões dos indivíduos contemporâneos – ou, no caso específico de sua própria literatura, as tensões do judeu americano contemporâneo, “característico dos nossos tempos”.

A abordagem dos impasses e circunstâncias dos judeus americanos nas narrativas de *Adeus, Columbus* (1959), seu livro de estreia, se dá, preponderantemente, pela tematização de conflitos geracionais; mais precisamente, a impossibilidade de coexistência pacífica, num mesmo espaço (seja ele a casa, a escola, o bairro ou o quartel), de filhos e pais, pais e avós, vizinhos assimilados e imigrantes ortodoxos, recrutas judeus e oficiais judeus. Esses impasses são desdobrados em algumas narrativas como desejos de fuga jamais ou apenas parcialmente concretizados (Ozzie, Epstein, Eli).

Em *The Facts*, Roth trata longamente desse desejo de transcender o universo familiar, que associa à sensação de sufocamento no oásis artificial de segurança da vida nos subúrbios durante a Segunda Guerra Mundial: *Safe at Home* é o

right down to the end. Still, when the survivor cannot choose but be ascetic, when the self can only be celebrated as it is excluded from society, or as it is exercised and admired in a fantastic one, we then do not have much reason to be cheery”.

¹¹ “Mr. Roth, would you write the same stories you’ve written if you were living in Nazi Germany?”, pergunta um dos espectadores (2008, p. 407). Na saída, ainda desorientado pelo bombardeio de críticas, Roth é acusado de ter sido criado num ambiente de literatura antisemita. Após perguntar o que seria isso, literatura antisemita, recebe a seguinte resposta: “English literature is anti-Semitic literature!” (ibid., p. 408). Para Roth, a intervenção de Ellison naquela tarde foi valiosa: “Ralph Ellison must have noticed my tenacity fading because all at once I heard him defending me with an eloquent authority that I could never have hoped to muster from halfway out to oblivion. His intellectual position was virtually identical to mine, but he was presenting it as a black American, instructing through examples drawn from *Invisible Man* and the ambiguous relationships that novel had established with some vocal members of his race”.

sugestivo título, ao mesmo tempo afetuoso e irônico, que dá ao capítulo sobre sua infância e adolescência. Mas o conflito, para Roth, não se enraizava exclusivamente no caráter sufocante desse excesso de dedicação aos filhos, num modelo de família visto como anacrônico pela geração que sai de casa nos anos cinquenta e protagoniza as mudanças culturais dos anos sessenta; ao fim, estava-se a salvo em casa, e isso nunca é algo desprezível. São os estereótipos do judeu alimentados pelos anseios de estabilidade da classe média judaica, especificamente a geração dos seus pais, esses “intermediários na clássica espremeção americana”, que o incomodavam de maneira mais profunda – “a imagem do judeu patriota, lutador, um guerreiro marcado por cicatrizes”, ideia “bastante satisfatória para um vasto segmento do público americano”, por exemplo os leitores gentios de Leon Uris e Harry Golden, como escreve no ensaio *Alguns novos estereótipos judeus* (ROTH, 2007, p. 184).¹²

A saída do ambiente familiar assinalava, portanto, uma recusa das imagens prontas do que é ser um judeu americano; o *dream of away*, expressão que Roth emprega em *The Facts*, traz consigo um vívido desejo de autoensaio, o impulso de construir uma existência autêntica e livre, em que a identidade é forjada a partir do atrito com a “realidade americana como ela é”, realidade que até então ele só conhecia das narrativas de Sherwood Anderson e Thomas Wolfe. Para ser autor de livros de ficção, Roth entende que precisa antes de tudo ser autor de sua própria existência, e não o receptáculo passivo de um modelo de vida pré-moldado.

O afastamento da família concretizou-se para Roth, como para muitos de sua geração, de forma bastante prosaica: a ida para a Universidade. Primeiro Rutgers, em Nova Jérsei, ainda próxima demais dos pais e da atmosfera caseira, e logo em seguida Bucknell, uma instituição predominantemente protestante da Pensilvânia. Olhando retrospectivamente para seu passado em *The Facts* – ou construindo uma representação do seu passado como *bildungsroman* da voz (porque Roth, mesmo quando fala de si, está falando dos seus procedimentos, num jogo de ilusão e transparência que desestabiliza a enganosa simplicidade da dimensão autobiográfica de sua obra) –, olhando para seu passado Roth associa o *dream of away* a um impulso de descoberta do gentio, de identificação

¹² Leon Uris, autor do best-seller *Exodus*, de 1958; Harry Golden, autor de *Only in America*, também de 1958. “Four million people”, escreve Roth (2007, p. 187) em *Some New Jewish Stereotypes*: “have bought copies of *Exodus*; two million, copies of *Only in America*; they can’t all have been Jews. Why this Gentile interest in Jewish characters, history, manners, and morals?” Para responder a essa pergunta, Roth se vale de uma análise feita por Theodore Solotaroff do livro de Golden: “One explanation Solotaroff offers for Golden’s appeal is that, among other things, Golden presents to his readers a world characterized by ‘vividness, energy, aspiration, discipline, and finally the warmth of life – that is, precisely those qualities which are said to be declining in the modern middle-class family and suburb’”.

e investimento erótico com esse Outro.¹³ É o sonho com a gentia – *the dream of the shiksa*, como escreve no ensaio *Alguns novos estereótipos judaicos* –, que para Roth (2008, p. 370-1) se realizou na pessoa de Margaret Martinson Williams, a Josie de *The Facts*, sua primeira mulher, quatro anos mais velha, mãe de dois filhos pequenos, “a personificação, quase um protótipo, da mulher americana gentia e ariana”, uma “filha nervosa de uma cidadezinha beberrona, uma jovem mulher assombrada por amargas memórias sexuais” que o infernizará durante o casamento e mesmo após a separação, até sua morte num acidente de carro em 1968: *the girl of my dreams*, como a apresenta em *The Facts*. “Nossas noites no apartamento de Josie”

me mostravam que as aspirações que me levaram aos dezoito anos para longe de Newark, para Bucknell, haviam se concretizado triunfalmente aos vinte e três anos. [...] Nossas origens aparentemente incompatíveis confirmavam minha liberdade em relação às pressões da convenção e minha completa emancipação dos limites opressivos que protegiam minha vida pré-adulta (ibid., p. 374-5).

Essa mesma catexia, que em *The Facts* constitui a via de acesso sugerida por Roth para o entendimento de sua atração por Josie, é identificada por ele nos contos dos seus alunos judeus, a que me referi na abertura deste texto, e analisada no ensaio sobre os estereótipos, de 1961. Os jovens heróis imaginados nessas narrativas são construídos como seres desejantes incapazes de reconhecer suas tensões de alguma forma que não através da distorção no espelho do Outro. “O fogo que aquece pode também queimar e asfíxiar”, escreve Roth (2007, p. 188-9).

O que o herói inveja no garoto gentio é a *indiferença* dos seus pais, basicamente, ao que parece, por causa das oportunidades de aventura sexual proporciona- das por ela. A religião aqui é entendida não como a chave para os mistérios do divino e do além, mas para o mistério do sensual e do erótico. [...] Nesses contos as garotas apresentadas ao jovem narrador pelo amigo gentio nunca são judias. As mulheres judias são mães e irmãs. O desejo sexual se volta para o Outro. O sonho com a shiksa [*the dream of the shiksa*] – contrapartida do sonho gentio com a judia, frequentemente descrita como “peitos de melão”. (Ver Thomas Wolfe)

E conclui: “o que os heróis dessas histórias invariavelmente aprendem – quando os camaradas gentios desaparecem em outras vizinhanças ou na maturi-

¹³ “My dream of *away* remained fervent, however satisfied I actually found myself at Newark Rutgers [...] I considered it a kind of triumphant liberation to have been drawn into the city’s rivalrous ethnic society, especially as our liberal-art studies were working – in my idealistic vision – to elevate us above serious social differences, to free from cultural narrowness and intellectual impoverishment the offspring of Weequahic’s Jewish businessmen as well as working-class boys from the Ironbound district” (Roth, 1988, p. 335).

dade – são as contradições opressivas dos seus próprios *predicaments*”. O Outro é aqui o gatilho para o reconhecimento, pelo personagem, das circunstâncias que o motivam na construção de um eu autêntico.

Porém, longe de representar um aspecto de sua vida privada que magicamente reconhece nas narrativas de seus alunos, o investimento libidinal no Outro como via de acesso a si mesmo fazia parte do repertório literário de Roth desde fins dos anos cinquenta – como parece indicar a leitura dos contos “Não se julga um homem pela canção que ele canta” e “Eli, o fanático”, reunidos em *Adeus, Columbus*. O primeiro não traz referências explícitas à identidade étnica do narrador, mas sua construção aproxima-se bastante da estrutura narrativa dos contos descritos por Roth no ensaio sobre os estereótipos. Aparece na escola um aluno gentio, Alberto Pelagutti, vindo de um reformatório: “quando garoto”, diz o narrador, Albie “fizera todas as coisas que eu, tutelado, não fizera: comera hambúrgueres em lanchonetes desconhecidas; saíra de casa no inverno depois de um banho frio com o cabelo molhado; maltratara animais; tivera contato com prostitutas, fora apanhado e pagara o preço”. Logo o narrador passa do encanto à desilusão com esse Outro: o bom menino tutelado envolve-se numa briga, é fichado pelo diretor, Albie desaparece, e ele fica sozinho com o que se tornou, ou com o que descobriu sobre si mesmo.

Já em “Eli, o fanático”, o Outro não é o gentio, e sim o judeu ortodoxo. Eli é um bem-sucedido advogado judeu americano de classe média, casado com uma mulher falastrona, grávida de nove meses. Ele recebe de seus vizinhos a incumbência de lidar com um recente problema: a instalação de uma ieshivá no subúrbio de Woodenton, administrada por um judeu refugiado e seu auxiliar ortodoxo. “Bando de fanáticos”, diz um dos vizinhos. “Estamos no século vinte, Eli. Agora é um cara de chapéu. Daqui a pouco, um monte de garotinhos da ieshivá vai aparecer na cidade.” Por razões que não é capaz de identificar, Eli se vê contrário à expulsão dos ortodoxos, defendida por sua mulher e pelos colegas de bairro. “Se aquele cara tirasse aquele chapéu maluco... Eu sei o que incomoda todo mundo”, diz a si mesmo, tentando conceber uma solução intermediária. Ele termina concluindo o seguinte: se o auxiliar do rabino, que todos os dias ia às compras na cidade e despertava a fúria dos vizinhos, passasse a andar com roupas “normais”, similares às usadas por judeus e protestantes da região, os conflitos perderiam sua razão de ser, e ele, Eli, não precisaria encarar seu problema de consciência. Como forma de viabilizar essa solução, Eli oferece algumas de suas roupas ao auxiliar do rabino, que as recebe de bom grado; este, em retribuição, deixa na porta de Eli suas roupas negras de ortodoxo, puídas e malcheirosas. Porém, ao ver o auxiliar andando pela cidade com as roupas que haviam sido dele, Eli, que

desde o início do conto parece à beira de um ataque de nervos, tem um colapso e decide caminhar pela cidade vestido de ortodoxo: “aquelas roupas negras lhe pareciam ser a pele de sua pele”, diz o narrador do conto. “Elas cediam e esticavam à medida que se acostumavam com as protuberâncias e reentrâncias de seu corpo.” O resultado dessa troca de papéis é a percepção, por Eli, dos seus próprios impasses, o reconhecimento da inexistência de um centro autoral, uma identidade diferenciada, em sua vida, indistinguível das vidas de seus vizinhos e dos estereótipos usuais do judeu americano de classe média.

Embora a premissa dos dois contos seja o investimento de libido em um Outro, não se trata do *dream of the shiksa* das narrativas de seus alunos, ou do próprio Philip Roth vivendo em Iowa com a “garota dos seus sonhos”. Somente em *Complexo de Portnoy*, livro de 1969, a catexia voltada ao Outro adquirirá contornos eróticos. A mobilização dessa forma de investimento libidinal como tópica narrativa abrirá terreno para novas formas de representação dos sonhos de evasão familiar e dos anseios de alheamento em relação aos estereótipos judaicos de classe média. Trata-se da convergência, no espaço de sua ficção, entre *dream of away* e *dream of the shiksa*. Todavia, isoladamente considerada, essa convergência apenas poderia garantir a “solução para um problema” – o esgotamento de certos modos de representação –, e não “a correta apresentação do problema”, como na fórmula de Tchekhov que Roth tanto aprecia. Outro movimento, ainda mais importante, foi necessário para que ele conseguisse alcançar essa “correta apresentação do problema”: a convergência da veia cáustica cultivada nos anos sessenta em encontros com amigos judeus de sua geração, sujeitos possuidores de “profundos vínculos parentais, profissionais respeitáveis desimpedidos pelo princípio da gentileza e com um gosto apurado para a improvisação farsesca”¹⁴ – veia cáustica que associa ao “talento para a destruição cômica” característico dos judeus (um dos poucos, talvez o único, traço mais estável de judeidade que reconhece e identifica)¹⁵ –, com uma prosa em tom conversacional capaz de reproduzir as “guinadas, vibrações, entonações, cadências, espontaneidade e facilidades da linguagem falada, se bem que solidamente alicerçada na página, sobrecarregada com a ironia, precisão e ambiguidade associadas a uma retórica literária mais tradicional” (ROTH, 2007, p. 13). Estilo e visão de mundo convergindo numa voz distintiva – condição para que a identidade deixe de ser um tema, uma matéria *da* ficção, e se revele espaço liminar de autoensaio, de modelagem do eu *na* ficção.

¹⁴Roth (2008, p. 413) descreve nessa passagem de *The Facts* o ambiente de trocas intelectuais que caracterizou o período de escrita de *Complexo de Portnoy*.

¹⁵Conferir: *The Facts*, p. 348.

Antes, porém, de analisar a centralidade de *Complexo de Porttnoy* na obra de Roth¹⁶ – discussão que, por questão de espaço, não será feita neste ensaio –, antes de examinar o verdadeiro “salto” na forma de agarramento da realidade permitido por novas formas de construção narrativa, antes de discutir as transformações estilísticas indissociáveis da convergência neste romance, e refração a partir dele, das três principais matrizes temáticas de sua obra – corpo, identidade e História –, creio ser necessário esmiuçar a natureza dos seus impasses como escritor de ficção no início dos anos sessenta, que, se não chegaram a se afirmar como um bloqueio criativo, ganharam contorno como angústia pelo reconhecimento de um hiato significativo entre realizações efetivas, a sua ficção escrita, e os ideais estéticos esboçados nos três ensaios. Impasses que estavam diretamente associados à seguinte questão: como representar apropriadamente os *predicaments* dos judeus americanos na ficção? E por que razão as formas de apresentação do problema desenvolvidas por Roth encontraram tanta resistência em certos setores da vida judaica?

ESCREVENDO sobre judeus

Philip Roth decidiu se tornar escritor muito cedo. Mas suas primeiras narrativas eram, segundo ele, histórias ambientadas em lugar nenhum, pretensamente “tocantes” e “refinadas”: “não havia judeus nessas histórias”, escreve em *The Facts*, “não havia Newark e tampouco um sinal de comédia – a última coisa que eu pretendia fazer era levar alguém ao riso com a literatura” (ROTH, 2008, p. 353). Somente quando se torna capaz de canalizar na arte seu “talento para a destruição cômica” (ibid., p. 338) ele consegue dar os primeiros passos na direção de uma prosa autoral, menos dependente dos cânones – especialmente seus ídolos de graduação, Henry James e Flaubert.

Longe de constituir uma marca individual, o “talento para a destruição cômica” é qualificado por Roth (ibid., p. 348) como um traço nítido de judeidade, um claro diferencial na comparação entre a vida social na fraternidade judaica Sigma Alpha Mu e em outras fraternidades da universidade de Bucknell:

¹⁶ Para Roth (2008, p. 430), *Porttnoy* representou uma verdadeira ruptura em sua carreira, uma efetiva libertação dos modelos literários que o marcaram como aprendiz do ofício: “It was a book that had rather less to do with ‘freeing’ me from my Jewishness or from my family (the purpose divined by many, who were convinced by the evidence of *Porttnoy’s Complaint* that the author had to be on bad terms with the book) than with liberating me from an apprentice’s literary models, particularly from the awesome graduate-school authority of Henry James, whose *Portrait of a Lady* had been a virtual handbook during the early drafts of *Letting Go*, and from the example of Flaubert, whose detached irony in the face of a small-town woman’s disastrous delusions had me obsessively thumbing through the pages of *Madame Bovary* during the years I was searching for the perch from which to observe the people in *When She Was Good*”.

nossas tramas espirituosas e nossa comédia baixa – do tipo que, como eu pensava, dificilmente encontraria uma audiência receptiva na casa Theta Chi – constituíam o único, inconfundível, traço de judeidade da SAM [Sigma Alpha Mu]: era na maneira como as pessoas extrovertidas tiram sarro das coisas e na maneira como os outros nos achavam engraçados que a Sigma Alpha Mu mais se aproximava, na minha avaliação, de ser uma fraternidade judaica.

No fim da década de cinquenta, Roth vislumbra na combinação entre zombaria e crítica dos costumes sua melhor chance para alcançar expressividade como artista. Diferentemente de suas primeiras narrativas, “ambientadas em lugar nenhum”, os contos “A conversão dos judeus”, “O defensor da fé”, “Eps-stein”, “Não se julga um homem pela canção que ele canta” e “Eli, o fanático”, publicados em importantes revistas americanas e posteriormente reunidos em *Adeus, Columbus*, alcançaram grande repercussão. Ao mesmo tempo em que é acusado por entidades mais conversadoras, como a Liga Antidifamação, de antissemitismo, de ser um judeu que odeia a si mesmo, Roth conquista importantes prêmios e adquire visibilidade como autor – *Adeus, Columbus* ganha resenhas positivas de Saul Bellow, Alfred Kazin, Leslie Fiedler e Irving Howe, e em 1960 conquista o *National Book Award*.

Em *Adeus, Columbus* predomina um tom de distanciamento irônico na construção narrativa – como se o autor se colocasse num lugar de fala seguramente afastado, uma espécie de “poleiro” que ao mesmo tempo torna possível uma observação detalhada e o preserva dos miasmas dos seus personagens. São marcas prováveis da influência de Flaubert, um dos seus ídolos literários nesse período, cuja influência Roth reconhece como decisiva na composição de *When She Was Good* (1967), o romance que mais tempo levou escrevendo, praticamente cinco anos.¹⁷ Os conflitos dos protagonistas, suas “contradições opressivas”, são quase sempre apresentados em *Adeus, Columbus* de maneira esquemática, como se tivessem, antes de tudo, um propósito libertador, o qual, mais que insinuado, deveria ser evidente nas histórias: a desestabilização dos estereótipos judaico-americanos de classe média. Distintos comerciantes judeus de meia-idade, como Epstein, também podem ter uma amante; soldados como Sheldon Grossbart “revelam” que os judeus também podem ser desonestos, embusteiros; Ozzie, o menino que põe sua mãe, o rabino e todo o bairro de joelhos diante de si, mostra que os garotos judeus não precisam necessariamente ser obedientes, respeitadores cegos de preceitos da fé judaica.

Mas se as narrativas de *Adeus, Columbus* foram bastante criticadas, não o foram pelo modo como os impasses dos judeus americanos de classe média são desdobrados esteticamente. O foco das críticas, oriundas de setores diversos

¹⁷ Conferir: *The Facts*, p. 430.

da comunidade judaica norte-americana, voltava-se para as formas de representação “do judeu” no livro. Roth recebe inúmeras cartas, e vê vários ataques ao livro publicados em jornais e revistas. Numa dessas cartas, Roth é acusado de causar “tanto dano quanto todas as entidades antissemitas organizadas para levar as pessoas a acreditar que todos os judeus são trapaceiros, mentirosos e aproveitadores”. Outra carta, direcionada à Liga Antidifamação, perguntava: “O que está sendo feito para silenciar este homem? Os judeus medievais saberiam o que fazer com ele” (apud REMNICK, 2006, p. 145). O rabino David Seligson acusa Roth de apresentar, no seu livro, “uma parada melancólica de caricaturas”, e de não construir um “retrato equilibrado dos judeus como os conhecemos” (apud ROTH, 2007, p. 197-8).

No ensaio *Escrevendo sobre judeus* (1963), Philip Roth elabora uma longa resposta às acusações de antissemitismo e ódio a si mesmo que pesavam contra ele.¹⁸ Sua argumentação sustenta-se em duas linhas. A primeira, ele sintetiza na seguinte questão: “o que os goyim irão pensar?”. Essa pergunta é formulada por Roth em resposta às acusações de Seligson, que o critica por não apresentar um “retrato equilibrado” dos judeus em seus contos. Para Roth, o sentido profundo das acusações dirigidas a ele estaria na atitude subserviente de muitos judeus diante dos gentios, atitude diretamente ligada a uma espécie de “instinto” de autopreservação, o desejo de resguardar os limites rígidos de identidade entre o judeu americano e os americanos protestantes ou católicos.

No caso dos seus críticos, essa atitude de subserviência caminhará lado a lado a uma visão instrumentalizante da arte, à qual se atribui uma função edificante, de fazer justiça, apresentar retratos equilibrados dos diversos grupos étnicos e sociais. Para demonstrar o caráter absurdo dessa demanda, Roth (2007, p. 199-200) imagina o conteúdo (im)provável de cartas similares àquelas dirigida contra ele, só que endereçadas a outros escritores:

“Caro Fyodor Dostoevsky – Os estudantes de nossa escola, e a maior parte dos professores, sentem que você foi injusto conosco. Você chama Raskolnikov de um retrato equilibrado dos estudantes como os conhecemos? Ou dos estudantes russos? Dos estudantes pobres? E aqueles de nós que nunca mataram ninguém, que fazem o dever de casa toda noite?” “Caro Mark Twain – Nenhum dos escravos da nossa fazenda jamais fugiu. Mas o que nosso dono vai pensar quando ler Negro Jim?” “Caro Vladimir Nabokov – As garotas da nossa turma...” E por aí vai.

¹⁸ Vale notar que Roth não faz propriamente uma defesa dos seus procedimentos estéticos, mas de sua abordagem temática, focada nas vicissitudes do judeu americano contemporâneo: “The story of Lou Epstein stands or falls not on how much I know about tradition but on how much I know and understand about Lou Epstein” (ROTH, 2007, p. 198); “Grossbart is not The Jew; but he is a fact of Jewish experience and well within the range of its moral possibilities” (ibid., p. 202).

A atuação do ficcionista não deve se confundir com a de um “relações-públicas”, argumenta Roth (2007, p. 199). “O teste de qualquer obra literária não é a amplitude do seu arco de representação”, e sim “a profundidade com que o escritor revela o que escolheu representar”. Mas seria o distanciamento irônico de *Adeus, Columbus* a técnica narrativa mais adequada para agarrar a realidade americana em seus *predicaments*, essa realidade que, como escreve Roth (2007, p. 168) em 1961, “frequentemente excede nossos talentos”? O próprio desdobramento de sua obra nos anos sessenta, até as catarses da composição e recepção de *Complexo de Portnoy*, parece indicar que não.

Bibliografia

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- COOPER, Alan. *Philip Roth and the Jews*. New York: State University of New York Press, 1996.
- ENDELMAN, Todd M. *Broadening Jewish History. Towards a Social History of Ordinary Jews*. Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization, 2011.
- GILMAN, Sander L. *Jewish Frontiers. Essays on Bodies, Histories, and Identities*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios. Livro III*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOORE, Deborah Dash. *Att Home in America. Second Generation New York Jews*. New York: Columbia University Press, 1981.
- POSNOCK, Ross. *Philip Roth's Rude Truth. The Art of Immaturity*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- REMNICK, David. *Dentro da Floresta. Perfis e outros escritos na revista The New Yorker*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ROTH, Joseph. *Jó. Romance de um homem simples*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ROTH, Philip. *Operação Shylock. Uma confissão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Goodbye, Columbus*. New York: The Library of America, 2005.
- _____. *Adeus, Columbus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Reading myself and others*. London: Vintage Books, 2007.
- _____. *The Facts*. New York: The Library of America, 2008.
- WHITE, Hayden. “Enredo e verdade na escrita da história”. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A história escrita. Teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.