



## UMA REPRESENTAÇÃO DESAFIADORA LEITURA DE *COMPLÔ CONTRA A AMÉRICA*, DE PHILIP ROTH

**João Daniel Guimarães Pereira**  
(UFBA)

**Tamires da Silva Neto**  
(UEFS)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p><b>João Daniel Guimarães Pereira</b> possui Graduação em Letras Vernáculas pela UEFS, Especialização em Estudos Literários pela UEFS e Mestrado em Estudos Literários pela UEFS. Atualmente é Doutorando em Literatura e Cultura pela UFBA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira e literatura judaico-americana. E-mail: <a href="mailto:joaodanielfsa@gmail.com">joaodanielfsa@gmail.com</a></p> <p><b>Tamires da Silva Neto</b> é formada em Economia pela UEFS, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE-UEFS) e estudante do curso de Letras Português e Espanhol. Artesã e artista multidisciplinar autodidata, com experimentações no campo das artes visuais, dança, teatro, literatura e audiovisual. Estudo as áreas relacionados à educação, cultura, Artes e linguagens, questões de gênero, raça, classe e território.. E-mail: <a href="mailto:tamirestsn@hotmail.com">tamirestsn@hotmail.com</a></p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Este artigo apresenta algumas reflexões sobre a representação literária com foco na obra <i>Complô contra a América</i> (2005), de Philip Roth, por se tratar de um romance que, devido à sua difícil classificação quanto ao gênero, suscita discussões sobre o estatuto da ficção. Buscou-se analisar, em caráter introdutório, o lugar da representação (da mimesis) e suas perspectivas, passando da visão aristotélica revisitada por Lima (2000) até a proposta romântica de Paz (2013), levando-se em consideração os desdobramentos da sistematização da representação literária, em especial o moralismo do status literário. Em seguida, tencionou-se averiguar as formas de representação passíveis de serem atribuídas ao romance de Roth, tais como autoficção, <i>roman à clef</i>, romance contrafactual e autobiografia, traçando pontos de contato e de divergência com o texto rothiano. A metodologia, de cunho bibliográfico, utilizou-se de referenciais teóricos relacionados ao tópico. A investigação levou-nos à constatação de que a obra analisada desafia as convenções da classificação literária, carregadas de um possível teor moralizante, aspecto em relação ao qual Roth, em seus escritos, sempre adotou uma postura crítica.</p>	<p>This article presents some reflections on literary representation with a focus on Philip Roth's <i>The Plot Against America</i> (2005), as it is a novel that, due to its difficult classification as to genre, raises discussions about the statute of fiction. We sought to analyze, in an introductory way, the place of representation (of mimesis) and its perspectives, going from the Aristotelian vision revisited by Lima (2000) to the romantic proposal of Paz (2013), taking into account the unfolding of the systematization of literary representation, in particular the moralism of literary status. Then, it was intended to investigate the forms of representation that can be attributed to Roth's novel, such as autofiction, <i>roman à clef</i>, counterfactual novel and autobiography, tracing points of contact and divergence with the Rothian text. The methodology, of a bibliographic nature, used theoretical references related to the topic. The investigation led us to the realization that the analyzed work defies the conventions of literary classification, loaded with a possible moralizing content, an aspect in relation to which Roth, in his writings, has always adopted a critical stance.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Philip Roth; <i>Complô Contra a América</i> ; Representação Literária; Autoficção; Autobiografia.	Philip Roth; <i>ThePlotAgainstAmerica</i> ; LiteraryRepresentation; Autofiction; Autobiography.

## INTRODUÇÃO

Nascido em Newark, Nova Jersey, no ano de 1933, o escritor norte-americano Philip Roth possui uma conhecida trajetória literária. Considerável parte dessa fama se deve a polêmicas de ordem temática, pois alguns tópicos elegidos por este autor, segundo seus leitores e críticos, foram abordados de maneira moralmente controversa. Não obstante, há também uma outra polêmica em sua bibliografia, de ordem estética: trata-se do uso não convencional de recursos literários, sobretudo aqueles que põem em xeque o estatuto do autor. A representação literária, em Roth, segue caminhos tortuosos, buscando tirar da zona de conforto o moralismo estético que lhe parecia limitante. Mas o que seria, afinal, esse moralismo estético?

No último ano do século passado, num ensaio sobre Aristóteles, Luiz Costa Lima (2000) lançou o seguinte questionamento: caberia à mimesis, na contemporaneidade, um papel subversivo? Ao trazer à tona a resignificação à qual a mimesis aristotélica foi submetida no período renascentista, Lima deixa entrever perceptíveis sinais de desaprovação: o caráter normativo da representação, então instituído no Renascimento, parece-lhe destituído de potência. Em paralelo, o autor sugere que a comisseração aristotélica para com a mimesis era limitada: para o filósofo grego, a metáfora era uma colaboradora da verdade, e não sua mera sombra, embora não fosse apropriada para a compreensão da essência de algo; ele exaltava a mimesis, mas não a incluía no fazer filosófico; ele reconhecia que o “engano” poético, porta-voz do “intricado da vida”, merecia constar na sociedade, mas não na busca pelo essencial (LIMA, 2000). Mas Lima parece, de modo sub-reptício, acreditar que o legado da representação seria mais amplo do que supunha o pai da teoria literária.

Há contornos românticos nessa postura. Não é à toa que Octavio Paz (2013) alinha o romantismo com a vanguarda do século XX, pondo-os em pé de igualdade no quesito *ruptura*. Para Paz, o ideário romântico é o marco zero da cronologia da ruptura verdadeiramente revolucionária; a poesia é a revolução, a única capaz de acabar com a discórdia entre a história e a ideia. A exaltação da perspectiva romântica é ela própria romântica. E, de certo modo – e com pitadas de oxímoro – reacionária.

A exaltação da representação, seja na lírica ou na ficção, mantém considerável proximidade com um senso comum relacionado à arte da palavra que habita em nós há muito tempo: a ideia de que a literatura salva vidas, é redentora, nos transforma em pessoas melhores, nos faz ter mais empatia etc. Muitos estudiosos e amantes da literatura carregam essa verdade e fazem vista grossa à fragrância de superioridade moral que ela exala. É uma visão romântica, idealista da literatura. Não que ela seja incorreta ou desnecessária, ou mesmo um desserviço, mas gira em torno de um ideal, e, portanto, carrega uma ideologia. Ela é uma forma de educação – tal como um modelo pedagógico

em uma escola, ou uma forma de criação de filhos com ou sem castigos físicos – e é no instante em que se vê (ou é colocada) num lugar de verdade que sua máscara reacionária é ativada. A visão romântica, na literatura e em outras artes, nos induz a transformar a experiência individual em uma regra geral. Jovens alegam nas redes sociais terem sido curados da depressão após a leitura de tal obra; um sujeito encontra refúgio nas letras de rap de um determinado artista; uma pessoa passa a enxergar de outro modo tal extrato social após assistir a uma série; alguém começa a fazer trabalhos voluntários depois de entrar em contato com uma obra artística específica. Todas essas experiências individuais demonstram como as artes causam efeitos que vão além da fruição estética, embora elas não sirvam necessariamente para isso. Assim como o trabalho, a religião, o amor ou o ócio causam inúmeros efeitos em diversos contextos, a arte também tem esse potencial. Há quem diga que não há finalidade na arte, que ela apenas se manifesta, sendo produzida e herdada; essa perspectiva, porém, soa reducionista.

O conservadorismo consistiria justamente em atribuir uma finalidade à arte. Atribuir uma finalidade é trazer um caráter prescritivo à coisa, é normatizá-la, tal como os renascentistas fizeram com os conceitos aristotélicos. Se, para os românticos e modernos, a função primordial da arte é romper com a tradição, eis uma prescrição sendo delegada. Se para os amantes da literatura ela serve para nos redimir e aprimorar nosso caráter, eis aí diretrizes sendo instituídas. Mas não queremos, com isso, demonizar a prescrição na literatura, ou mesmo as questões reacionárias que a envolvem. O que parece problemático ocorre quando a manifestação literária (e artística em geral) *não* se enquadra nas diretrizes. Ou seja: que lugar ocupará o produto literário que porventura não romperá com a tradição, conforme o desejo de Paz? Que lugar ocupará o produto literário cuja representação não flertará de modo algum com o fazer filosófico e com a essência das coisas, e nem será subversiva, tal como parece desejar Lima? Igualmente, alegar que toda literatura é subversiva não seria prudente. Aqui entra a postura reacionária: a postura que condena as obras não disruptivas (para aqueles que sacralizam a ruptura), que menospreza as obras mantenedoras (para aqueles que sacralizam a subversão). Uma postura que traz consigo, enfim, um moralismo estético guiado pelas instâncias de legitimação. É como se houvesse um interesse genuíno na quebra de paradigmas, mas com limites. Philip Roth pareceu perceber esse sintoma; como se verá mais adiante, as escolhas formais em seus livros também tencionam funcionar como sinal de alerta contra a hegemonia de tal perspectiva. Além disso, há certa conveniência no modo de agir dessa postura, algo que também incomodava Roth, sobretudo quando ela é ideologicamente guiada – às vezes permissiva, às vezes excludente –, o que faz com que a ética da literatura permaneça em aberto.

O que fazer quando, por exemplo, alegamos que a literatura salva vidas, edifica

culturas, resgata memórias, torna-se “imprescindível quando a técnica histórica” não pode mais “estabelecer o domínio das suas precisões” (LIMA, 1988, p. 55) e, então, nos deparamos com o racismo em obras de Monteiro Lobato ou em trechos de Mark Twain? Quando Rubem Fonseca retrata um pedófilo em *Pierrot na caverna*, que vida exatamente ele estaria salvando? Trata-se de um trabalho necessário para entender a psique humana ou algo do gênero? Ou a arte deve retratar o horror para que dele nos afastemos? O legado do *Lolita* de Nabokov está mesmo na problematização da pedofilia e do relacionamento abusivo ou na romantização deles? Toda uma cultura pornográfica e fetichista de pedofilia pareceu ter sido apadrinhada pela recepção a *Lolita*, ao invés de rechaçada. Onde está a redenção aqui? Qual é mesmo o ensinamento proposto pela brutalidade dos contos de Isaac Bábel? Pelo ciúme doentio de Otelo, de Charles Swann, de Paulo Honório? Pela descrição da fome de Hamsun ou de Carolina Maria? A ideia seria tomar parte do problema para evitá-lo? Tomar conhecimento dele e ficar revoltado? Se sim, o que fazer com a revolta? Se não, o que fazer exatamente? Encerrar a apreciação nela mesma?

É como se, para cada tentativa de sacralização da representação literária, houvesse exceções dolorosas que tornam insustentável a ideia. Ao mesmo tempo, alegar que tudo é possível na literatura parece igualmente insustentável. A contradição é irônica: aparentemente, a mesma postura que apostaria no sacrossanto poder resiliente da literatura não poderia jamais aceitar uma ética literária que validasse toda e qualquer representação, por mais abjeta que fosse. Por outro lado, pode-se dizer que há muitas tentativas de manter o status do fazer literário com o máximo de liberdade possível. A alegação de censura, a correlação automática desta com tendências fascistas e a exaltação iluminista da liberdade de expressão são massivamente evocadas para que rejeitemos peremptoriamente movimentos como o de retirar Monteiro Lobato das prateleiras (ou da educação escolar infantil). A história nos mostrou a censura que Joyce sofreu, a ida de Flaubert aos tribunais, a perseguição aos escritores soviéticos, as letras de Chico Buarque na ditadura militar, a ação do FBI contra o N.W.A, as mulheres que usaram pseudônimos para poderem ser publicadas, como George Eliot. A história nos ensinou como a censura pode ser controversa; e muitos defensores da representação literária enquanto revolucionária, subversiva e salvadora por definição, passaram a defender, numa guinada reacionária, que toda forma de censura seria controversa. Querer evitar a todo custo qualquer tipo de rédea nessa instituição seria, no final das contas, uma opção conservadora de manutenção de privilégios. Tome-se a visão romântica da representação literária, que considera degradante qualquer cerceamento ao fazer literário. Paradoxalmente – como já dito –, essa mesma visão acaba exercendo o papel que ela tanto execra. Eis que se apresenta, assim, o moralismo estético anteriormente mencionado. E,

como um aguerrido defensor da liberdade (de uma noção específica de liberdade, vale frisar) e um voraz combatente contra o puritanismo em todas as suas nuances, Philip Roth, falecido em 2018, surge como um singular exemplo para ilustrar o debate.

## 1 COMPLÔ CONTRA A AMÉRICA: COMO CLASSIFICAR?

Roth esteve envolto, desde a publicação do seu primeiro livro (*Adeus, Columbus*, de 1959), em embates morais. Mas engana-se quem pensa que as contendas se deram apenas no plano do conteúdo. É fato que são os exemplos mais destacados e famosos: a acusação de antissemitismo e de auto-ódio judeu por parte da comunidade judaica devido a alguns contos de *Adeus, Columbus*; a acusação de promiscuidade em relação ao então escandaloso *Complexo de Portnoy*, em 1969 (que o acompanharia por boa parte de sua vida); e a acusação de misoginia iniciada pela recepção a *Minha vida de homem*, romance de 1974 que ficcionalizava seu traumático casamento com Maggie Martinson (e que também o acompanharia pelo resto da sua vida). Mas as investidas de Roth contra o que ele acreditava ser um moralismo limitante e puritano também atingiram o plano estético. Não flertava com toda e qualquer manifestação pós-moderna (ou mesmo modernista), até porque foi herdeiro de Henry James e Flaubert; admirava Virginia Woolf, mas considerava a cisão total entre consciência e experiência um “experimento fracassado” (PIERPONT, 2015); viveu a efervescência da contracultura e foi protagonista com obras que escandalizaram a sociedade, mas não esteve alinhado com o movimento Beat; também não acompanhou colegas como Pynchon ou DeLillo em incursões pós-modernas mais profundas; igualmente, recusou a ideia de pertencer a um suposto estilo judaico-americano, em que pese sua admiração por Bellow, Malamud ou Updike. Parecia manter, então, verdadeira obsessão com a ideia da liberdade individual, a ponto de fazer da recusa de rótulos sua missão na terra. Rotular era, em última instância, *moralizante* demais para ser aceito por Roth. Permitiu-se, então, experimentar diversas abordagens formais, desafiando os leitores, os críticos e os teóricos: criou supostos alter egos (Zuckerman, Kepesh), ficcionalizou a si próprio, escreveu supostas biografias ficcionalizadas e supostas ficções autobiográficas, publicou uma suposta sátira (*Our gang*) e um suposto *roman à clef* (*Complô contra a América*), além de uma suposta trilogia americana, com retratos identitários também eivados de suposição (Levov, um judeu com traços brancos; Silk, um negro com uma situação étnica ambígua), sem contar o uso de duplos – a situação definitiva de suposição identitária (*Operação Shylock*). O uso recorrente do termo “suposto” não é fortuito; trata-se de uma precaução, um mecanismo de defesa gerado pelo leitor dos livros de Roth que, após empreender a leitura de alguns títulos, percebe

que não poderá atribuir categoricamente nenhum rótulo conceitual às obras deste autor. A ideia, nesse caso, parece ser se tornar inclassificável a todo custo para poder se libertar. Depreende-se, daí, um possível projeto literário rothiano<sup>1</sup>, de modo algum unificado em termos estéticos (ou em conteúdo), mas alinhado à proposta de uma inclassificação libertadora. Para servir de exemplo, podemos nos debruçar sobre o romance *Complô contra a América*, publicado em 2004.

Essa obra conta uma história que se passa entre 1940 e 1942. O narrador, em primeira pessoa, é o próprio Philip Roth. Os protagonistas são os membros da sua família (Herman, Bess, Sandy), que realmente existiram. Em 1940, a II Guerra Mundial realmente acontecia e Franklin Roosevelt realmente concorria a um terceiro mandato. Eis que ele acaba sendo derrotado pelo herói da aviação Charles Lindbergh, candidato pelo Partido Republicano. Essa é a parte que não aconteceu. Sabemos que se trata de uma obra de ficção. Mas, em termos de representação, qual o seu propósito?

Para fazer jus à fama de inclassificável, Roth inicia, mais uma vez, uma cruzada para negar praticamente todas as “acusações” a respeito da obra. Bastante diverso do estilo que lhe consagrou, *Complô*, para muitos críticos, não figura entre as obras principais de Roth, embora sirva como excelente porta de entrada. Aqui não serão encontrados a acidez desconcertante, a bufonaria desmedida, o erotismo vertiginoso ou mesmo mergulhos psicológicos cheios de densidade sintática e lexical. Apesar disso, Posnock (2006) observa que, embora “longe de ser uma obra maior, *Complô contra a América* é indiscutivelmente o romance mais emocionalmente reconciliável de Roth e oferece uma oportunidade para dar um passo para trás e examinar de onde vem o tumultuoso mundo rothiano”<sup>2</sup> (POSNOCK, 2006, p. 25)<sup>3</sup>. É como se Roth tentasse, mais uma vez, surpreender leitores e críticos, partes integrantes do seu mundo tumultuoso. Ele consegue fazer uma declaração de amor mais sólida a seus pais, algo que ficou atravessado em *Os fatos e Patrimônio* (duas obras supostamente não ficcionais). Ele consegue declarar, também, sua crença na democracia americana e na irrepreensível e indefectível Constituição (uma demonstração velada de patriotismo que levantou até mesmo suspeitas de uma guinada tardia ao conservadorismo). O cinismo se manifesta, mas em personagens secundários; o constrangimento erótico, pasmem, aparece uma única vez!

Muitas leituras classificaram *Complô* como um *roman à clef*, um tipo de romance que

---

<sup>1</sup> O próprio Roth, segundo Posnock (2006), considerava sua obra como um grande texto, com cada livro podendo ser lido ao encontro do e de encontro ao todo textual.

<sup>2</sup> “Though far from a major work, *The Plot Against America* is arguably Roth’s most emotionally reconciled novel and offers an opportunity to step back and survey the tumultuous Rothian world whence it comes”. Tradução de nossa autoria, assim como as citações em língua inglesa subsequentes deste artigo.

<sup>3</sup> É importante frisar que, quando Posnock escreveu este ensaio, o último livro publicado por Roth foi justamente o *Complô*. Daí a ideia de avaliar a obra rothiana em retrospecto partindo do seu então último trabalho. Como se sabe, Roth ainda lançaria mais cinco romances antes de vir a falecer.

versa sobre pessoas e eventos reais através de nomes fictícios. O ano era 2004, o 11 de setembro ainda era fresco, o mundo assistia à empreitada bélica da era Bush e muitos associaram Lindbergh a Bush. Esse foi um dos motivos, inclusive, pelos quais o romance foi sucesso de vendas, pondo Roth no radar sem associá-lo imediatamente a *Complexo de Portnoy* pela primeira vez. Mas Roth não validou essa leitura. J. M. Coetzee leu *Complô* e chegou a comparar a “América sob um regime fascista” com a “América sob Bush” (PIERPONT, 2015). Roth negou veementemente. Segundo ele, o início da escrita de *Complô* se deu em 2000, antes da posse de Bush. A única coisa que ele admite é a tentativa de retratar os pais com a maior fidelidade possível (PIERPONT, 2015). Mas ambas as informações são apenas supostamente verdadeiras. Como é possível ter certeza? Na literatura moderna e contemporânea, escritores e poetas têm cada vez mais enviesado suas informações pessoais, seja através de autobiografias, seja em manifestações públicas, seja em indícios presentes em versos e prosas.

Silva (2018) nos oferece o conceito de autofiguração, uma “estratégia discursiva de produção de imagens de si presente na atuação pública do autor, na ficcionalização de sua biografia e nos indícios autobiográficos de textos literários e críticos” (SILVA, 2018, p. 14). Trata-se de uma espécie de autorrepresentação que parece transcender o espaço do texto literário, pois, a partir do momento em que o autor, além dos seus próprios escritos, também dá declarações e testemunhos em entrevistas, palestras e, mais recentemente, em postagens em redes sociais, ele estaria contínua e sistematicamente fabulando sobre si próprio, trazendo pistas e despistando. Claro, há autores cuja pretensão é a transparência total. Não parece ser o caso de Roth – nunca pareceu.

Estudiosos como Klinger (2006) consideram que uma das razões para as manifestações de si cada vez mais frequentes nos autores literários modernos e contemporâneos é a ascensão dos meios tecnológicos, os quais permitiram uma imersão nunca antes testemunhada nas vidas dos artistas. Em paralelo – e de modo cíclico –, muitos artistas viram nessa nova formatação várias possibilidades de engajamento e de experimentação criativa. Klinger também sugere que o sintoma do narcisismo foi fulcral para essa abundância de escritas de si; uma delas, a autoficção, tem sido objeto de destaque da teoria literária das últimas décadas.

O escritor francês Serge Doubrovsky, quando criou o termo em 1977, pretendia ocupar o espaço vago deixado por Philippe Lejeune, teórico que, em 1973, dissertou sobre o pacto autobiográfico (uma espécie de contrato que dá sinal verde ao leitor para que ele compreenda a narrativa lida como autobiográfica) sem encontrar um exemplo de narrativa ficcional cujo herói tivesse o mesmo nome do autor (LARA, 2019). Desde então, um número considerável de estudos tem desmembrado a autoficção em diversas vertentes. Alguns a consideram um procedimento, e não um gênero; outros, uma variante

da autobiografia (a qual, por sua vez, seria uma variante do romance); ainda outros, uma autobiografia envergonhada – o autor expõe fatos controversos da sua vida e, para não sofrer rechaços públicos ou correr riscos judiciais, se esconde sob o refúgio da ficção (LECARME, 2014). E há quem realmente considere *Complô* como um exemplo de autoficção: o autor Philip Roth é também o herói e o narrador, e o texto nos informa que se trata de uma lembrança da sua infância, num período de dois anos. Há nomes de pessoas reais, algumas notícias, e há também reproduções de eventos e até textos reais (como um discurso de Lindbergh).

Gasparini (2014) é um dos que classifica *Complô* desse modo, embora ele admita que a autoficção tenha se tornado um sinônimo para textos escritos em primeira pessoa, agregando todo o espaço autobiográfico. O autor elenca três tipos de ficcionalização do vivido:

- A ficcionalização inconsciente (através de erros, esquecimentos, seleção, roteirização, deformações) comum a toda reconstituição narrativa;
- A autofabulação que projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas;
- A autoficção voluntária, que passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança. (GASPARINI, 2014, p. 203).

Onde exatamente devemos encaixar *Complô*? Poderíamos classificá-lo como autoficção voluntária, pois, de fato, a verossimilhança do texto é deveras convincente. Rico em detalhes, o realismo rothiano mantém seu alto padrão em *Complô*, com descrições cheias de precisão (um belo exemplo é a descrição da prótese do seu primo Alvin, que perde uma perna na guerra). Em várias situações o texto interrompe seu fluxo narrativo para elencar inúmeros nomes de pessoas não fictícias, apresentando seus cargos, suas posições sociais e até mesmo nanobiografias. Na cena do casamento do rabino Bengelsdorf com a tia Evelyn (irmã de Bess, a mãe de Philip), a listagem de convidados preenche duas páginas inteiras. O texto simplesmente suspende o fio narrativo para fazer uma listagem bastante impessoal, não literária e até irrelevante para a condução da história. Em um dos momentos mais tensos da história, quando o país está sob a Lei Marcial e os judeus estão sendo duramente perseguidos, Roth também paralisa a narrativa – quase um escárnio para com o leitor aflito em meio ao clímax – para listar novamente nomes e ocupações de dezenas de figuras públicas. Qual o sentido desse recurso? Ainda que fosse uma técnica autoficcional utilizada para dar veracidade ao relato – para manter a integridade da autoficção voluntária sugerida por Gasparini –, o próprio romance, ao final da história, traz um apêndice intitulado “Esclarecimento ao leitor”, que se inicia com uma inconfundível sentença: “*Complô contra a América* é uma obra de ficção”. E prossegue: “Este *post-scriptum* tem o propósito de fornecer referências

aos leitores interessados em saber até onde vão os fatos históricos e onde tem início a imaginação histórica” (ROTH, 2005, p. 451). Ora, uma declaração como esta fere um dos preceitos mais básicos da proposta autoficcional – a tentativa de “esconder” o jogo. Roth admite que houve o uso da imaginação; teríamos, então, uma autofabulação? Aquela que, ainda segundo Gasparini (2014, p. 203), “projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas”? Mas *Complô* não é um livro sobre uma série de situações imaginárias – muito menos fantásticas. Ele parte de apenas um único ponto de partida imaginário – e se Roosevelt perdesse as eleições de 1940 para um republicano antissemita? –, mas mantém o pé narrativo em situações notadamente realistas, com acurada verossimilhança, sem nenhum traço de fantástico.

Assim como o *roman à clef*, Roth nunca admitiu abertamente ter flertado com a autoficção. Porém, no final dos anos 1980 até o início dos anos 1990, Roth promoveu um hiato autobiográfico com espasmos pós-modernos que muito chamou a atenção dos seus leitores. Quando publicou *O avesso da vida* em 1986, sua experimentação literária mais radical até então, Roth parecia estar anunciando certo cansaço da ficção clássica (ou pelo menos a *sua* ficção clássica, educada pela tríade James-Flaubert-Bellow). Suas quatro obras seguintes o colocaram em evidência enquanto personagem/narrador/autor, com ofensivas autobiográficas mais explícitas, mas sempre com pitadas de suspeição: *Os fatos*, em 1988, sua autobiografia; *Deception*, em 1990, cujos protagonistas seriam ele próprio e sua esposa à época, Claire Bloom; *Patrimônio*, em 1991, uma história real sobre sua relação com o pai à beira da morte; e *Operação Shylock*, em 1993, uma confissão de uma experiência absurda que ele teria vivenciado. Muitos leitores reagiram mal a essa leva; houve quem o acusasse de solipsismo; *Operação* foi o que mais revoltou (nomes de peso como John Updike teriam massacrado a obra) – Roth estaria sendo juvenil, brincando com coisa séria. Foi então que ele admitiu admirar autores que foram considerados precursores ou praticantes da autoficção, como Genet, Céline e Gombrowicz. Para Roth, esses autores, “colocando-se como personagens de suas obras, deleitavam-se em apontar o dedo não para os pecados de outros ficcionais, mas para si mesmos – um método que Roth descreve como ‘Eu estou na grelha, vejam-me grelhar’” (PIERPONT, 2015, p. 226). A questão é que *Operação*, ao contrário de *Complô*, não se baseia em acontecimentos históricos legítimos, mas se passa num tempo presente, sem demarcações factuais tão notórias. Nesse sentido, a atribuição do conceito de autoficção a *Operação* parece mais plausível, mesmo seu enredo sendo um tanto mirabolante.

*Complô*, então, no momento em que imagina a situação de Lindbergh no poder e seus desdobramentos, estaria se materializando enquanto uma história do tipo *whatif* (e se?). Esse tipo de romance aparece com variações de nomenclatura, mas sem maiores distinções conceituais, a exemplo do romance especulativo, trazido por Andrade e Santos

(2019), e da história contrafactual, esta última considerada uma vertente do romance histórico.

Vale mencionar que o gênero *whatif* não era uma especialidade de Roth. Segundo Pierpont (2015), ele não lera praticamente nenhum dos livros aludidos pelos críticos a título de comparação. Essa foi mais uma chave de leitura não confirmada por Roth. Apesar disso, ele confessa ter lido *It Can't Happen Here*, um romance do gênero escrito por Sinclair Lewis em 1935, também sobre a tomada do poder pelos fascistas. Seu pai seria um fã do livro, o qual também é mencionado por um personagem de *Pastoral Americana*, publicado em 1997.

O estilo contrafactual foi considerado, durante muito tempo, um gênero menor (BOESE, 2014), sobretudo por ter relações estreitas com a ficção científica. Esta, atrelada a uma noção de história alternativa, costuma abarcar, em suas especulações, elementos fantasiosos e distópicos. O romance contrafactual, por sua vez, utiliza um único ponto de partida, extraído de um momento histórico ocorrido, e passa a especular com o mínimo de distanciamento possível. Naturalmente, essa percepção de distanciamento possui grande carga subjetiva. O que exatamente determina a verossimilhança em uma representação artística? Se no romance de Lewis de 1935, por exemplo, ele imaginasse a criação de um campo de extermínio de judeus com o uso de gás letal, não seria improvável boa parte dos leitores considerar a especulação fantasiosa demais. Mas o fato é que o infeliz episódio acabou ocorrendo alguns anos depois. Logo, a ideia de evitar o distanciamento da realidade nada mais seria do que evitar quebras radicais de um certo padrão cronológico dos fatos naquele momento, mesmo todos nós sabendo que isso já ocorreu e continuará ocorrendo ao longo da história. A ficção não teria tanta liberdade criativa quanto a vida real; a narrativa enquanto imitação seria limitante, segundo Platão (2017). Então, quando esse ponto de partidainaugura uma nova linha do tempo, o romancista passa a travar uma dolorosa batalha mimética guiada pela verossimilhança, construindo uma coerência interna para que o leitor apreenda aquela situação de horror como algo palpável e – eis o objetivo final da contrafactualidade – que por muito pouco não aconteceu *de fato*.

Entretanto, assim como o *roman à clef* e a autoficção, também temos um problema teórico com a atribuição do conceito de romance contrafactual (ou especulativo) ao *Complô*. Como já referido, o evento nexus muda o curso da história e apresenta um novo futuro em relação àquele fato passado, diverso daquele que conhecemos ou vivemos (é o que acontece em *It Can't Happen Here*, por exemplo). É por isso que, em geral, tais histórias se encaminham para futuros distópicos, muitos deles com contornos apocalípticos. A ideia seria demonstrar como estivemos muito perto de uma imensa desgraça; como nossa humanidade é quebradiça; como, no caso de *Complô*, os valores democráticos são frágeis e

como eles podem ser facilmente corrompidos pelo fascismo. Mas acontece que o evento nexus de *Complô* – a candidatura de Lindbergh e sua subsequente eleição – não acarreta mudanças definitivas nos Estados Unidos e na humanidade. Em outubro de 1942, o então presidente some misteriosamente, após empreender uma viagem para tentar acalmar os ânimos da nação, alvoroçada pelo assassinato do judeu Walter Winchell, um incendiário opositor. Nunca mais Lindbergh aparece; inúmeras hipóteses são levantadas, uma mais estapafúrdia que a outra, mas nenhuma é confirmada; o vice Burton Wheeler assume, adotando medidas mais radicais e antisemitas ainda, sendo posteriormente deposto; ninguém menos que Roosevelt assume o poder; Pearl Harbor é atacada e os EUA, liderados por Roosevelt, entram na guerra para enfrentar o nazismo de Hitler; a história, portanto, volta ao seu curso “natural”.

O desenrolar dos fatos beira o absurdo. O esmero de Roth em contar sua história, o nível de detalhes, o ritmo dilatado, a tensão e o afrouxamento narrativos são habilmente utilizados em mais de 300 páginas. De repente – e que se entenda o “de repente” de maneira literal, porque o próprio narrador, na altura da página 376, escreve: “No entanto, de repente tudo terminou. O pesadelo terminou. Lindbergh desapareceu e nossos problemas tiveram fim” (ROTH, 2005, p. 376) – a narrativa entra em uma enumeração caudalosa de fatos, alterando inclusive a perspectiva do narrador (migra-se para a terceira pessoa) e a estrutura textual – os excertos são sinalizados com datas, com registros diários extraídos dos arquivos do Cine Jornal da Tela de Newark –, numa aceleração brusca. O efeito estético é de estranhamento: por que Roth optou por um desenlace tão ritmicamente desigual? Houve cansaço narrativo? Escárnio para com o leitor? Tentativa de confundir os críticos e as teorizações sobre a obra? Essa última opção não parece improvável, visto que, como já mencionado, essa é uma postura comum do autor Roth diante das leituras de seus trabalhos.

Boese (2014, p. 273-274) observa que o “desaparecimento repentino e misterioso de Lindbergh [...] parece para muitos como um conveniente *deus exmachina* que permite a resolução do enredo, mas evita uma crítica mais minuciosa<sup>4</sup>”. É como se Roth, após entregar um profícuo material com muitos temas caros ao seu projeto literário (judaísmo, identidade, moral, liberdade, política) – mas que não serão analisados neste artigo –, avisasse ao leitor que não iria facilitar na classificação da sua obra. De fato, esse retorno ao curso da história real fere a essência da história contrafactual ou especulativa, cuja proposta repensa totalmente o presente e o futuro a partir de uma alteração mínima do passado. O propósito seria justamente demonstrar como tudo se modifica tão definitivamente com tão pouco – mas não é o que ocorre com *Complô!* Aqui, apesar de

---

<sup>4</sup> “Lindbergh’s sudden and mysterious disappearance [...] appears to many as a convenient *deus exmachina* that enables the plot’s resolution but evades a more thorough critique”.

dois anos de tensão, paranoia e, por fim, violência, tudo “volta ao normal”, o que não deixa de ser um tanto macabro, já que esse normal, no decorrer dos anos seguintes, trouxe vários episódios traumáticos para a humanidade. Mas então, se *Complô* falha com os (ou não se deixa adequar aos) preceitos contrafactuais, como, afinal, ele poderia ser classificado?

## 2 UMA SUPOSTA AUTOBIOGRAFIA

Só nos resta a chave de leitura da autobiografia. Boese (2014) acredita que certas escolhas literárias feitas por Roth não se deram por acaso. A autora faz uma comparação com Anne Frank: elementos autobiográficos, recorte temporal específico, perspectiva infantil. Além disso, talvez houvesse uma intenção mais profunda com essa proximidade. Como se sabe, os EUA utilizaram bastante a imagem de Anne Frank no período da Guerra Fria, sobretudo como sinal de esperança. O acolhimento aos judeus foi usado como símbolo do progressismo norte-americano, avesso a todo totalitarismo (fascismo e comunismo). A primeira adaptação da Broadway do diário de Anne Frank, inclusive, chegou a tirar as partes mais sombrias (BOESE, 2014). A ideia era pôr os americanos como libertadores dos judeus e a América como lugar da liberdade, relacionado a ameaça comunista à experiência nazista, para passar a mensagem de que “esse tipo de coisa” nunca mais deveria acontecer, pois os EUA não iriam permitir. Logo, a retórica do trauma americano eivou-se de perspectiva ideológica para obscurecer, ao invés de iluminar, “as relações causais e temporais relevantes para compreender o presente pós-Holocausto”<sup>5</sup> (BOESE, 2014, p. 272). E *Complô* é um livro sobre trauma. A frase que abre o livro é “O medo domina estas lembranças, um medo perpétuo” (ROTH, 2005, p. 9); e, quando tudo acaba de repente, conforme informado pelo narrador em trecho transcrito anteriormente, ele faz uma ressalva: “muito embora eu jamais recuperasse aquela imperturbável sensação de segurança que me fora instilada desde a primeira infância por uma grande república protetora e por pais ferozmente responsáveis” (ROTH, 2005, p. 376).

Mas é importante lembrar – e aqui parece Roth mais uma vez agindo para não nos entregar de bandeja quaisquer conclusões definitivas – que há ambiguidades em *Complô* que não se alinham com nosso senso comum acerca de narrativas sobre trauma (BOESE, 2014). Os traumas do jovem narrador Philip nem sempre são atribuíveis à presidência de Lindbergh; há outros elementos, fatos e desenrolares que também moldam seu desenvolvimento traumático. Então, segundo Boese (2014), é como se Roth quisesse nos induzir à reflexão sobre a maneira como lemos o trauma, como entendemos a perspectiva

---

<sup>5</sup> “[...] the causal and temporal relationships relevant to understanding the post-Holocaust present”.

traumática e, sobretudo, como compreendemos os consagrados traumas históricos. Não seria o caso de ressignificá-los? Roth parece perguntar – não os traumas, mas nossos discernimentos acerca deles.

Talvez seja por essa razão que *Complô* esteja

[...] muito mais alinhado com autobiografias do Holocausto como *O Diário de Anne Frank* – que levanta questões sobre trauma – do que com histórias alternativas como o *It Can't Happen Here* de Lewis – que versa sobre relações de causa e efeito. O que torna *Complô* tão interessante, no entanto, é precisamente seu status de híbrido desses dois gêneros. Ao representar história alternativa como autobiografia, *Complô* nos pede para considerar ambos os tropos lado a lado, prestando atenção às suas contradições inerentes. (BOESE, 2015, p. 276)<sup>6</sup>.

A hibridez de gêneros é tema polêmico na teoria literária e ainda suscita debates. Alguns veem riqueza, outros veem esvaziamento. Para os entusiastas da autoficção, é justamente a presença de indícios contraditórios que define a narrativa autoficcional (JEANELLE, 2014), sendo esta uma das possíveis razões para enquadrar *Complô* em tal classificação. Roth permaneceu alheio ao debate, mas certamente quis causar essa espécie de desconforto teórico em seus leitores. E é nesse sentido que podemos elencar o principal achado estético de *Complô*: levar o leitor a um estado de paranoia da leitura, tal como os protagonistas do livro, os judeus americanos, são levados à paranoia político-ideológica. Para compreender melhor esse *insight*, devemos nos atentar para uma particularidade semântica da língua inglesa que escapa às traduções: o termo *plot*, que significa “complô” (no sentido de “conspiração”), também significa “enredo”. Diante dessa revelação, fica quase impossível acreditar que a escolha de Roth para seu título tenha sido fortuita. Sua estratégia polissêmica nos leva a crer que há duas conspirações correndo em paralelo no livro: a conspiração do complô, marcada pelos eventos descritos, e a conspiração narrativa, pautada pela hibridez sinuosa da autobiografia e da história alternativa. Há uma ligação tênue e rígida entre elas que nos leva a perguntas perturbadoras: se os judeus pareciam tão exageradamente paranoicos quando Lindbergh assumiu o poder, por que os atos de violência que culminaram na morte de dezenas deles aconteceram de fato? Isso não justificaria a paranoia, anulando seu teor paranoico? Igualmente, se o narrador trouxe elementos notadamente autobiográficos, por que ele inseriu uma bolha contrafactual de dois anos no meio do percurso histórico? Isso não anularia o teor autobiográfico? E se a história alternativa acabou sendo suspensa, dando lugar à história oficial, isso não

<sup>6</sup> “[...] much more closely aligned with Holocaust autobiographies like *The Diary of Anne Frank* – which raise questions about trauma – than with alternate histories such as Lewis’s *It Can’t Happen Here* – which ask about cause-and-effect relationships. What makes *The Plot* interesting, however, is precisely its status as a hybrid of these two genres. By representing alternate history as autobiography, *The Plot* asks us to consider both tropes alongside each other while paying attention to their inherent contradictions”.

anularia sua predominância fictícia? Afinal, a hibridez dos gêneros permite amalgamá-los ou anulá-los? A que conclusão podemos chegar?

Ora, embora

[...] pareça oferecer uma interpretação, a trama simultaneamente exclui a certeza final sobre esses eventos. Se o “plot-conspiração” esconde significados existentes, sugere o romance, é possível que o “plot-enredo”, enquanto estrutura narrativa, leve a leitor a um estado de paranoia interpretativa. (BOESE, 2015, p. 277)<sup>7</sup>.

Não é a primeira vez que Roth norteia um romance através da incerteza. Em *Operação Shylock* (1994), cujo protagonista também é Philip Roth, o autor deixa a ambiguidade em evidência até a última página, quando admite, numa nota ao leitor, que a confissão é falsa – mas momentos antes lemos que foi ele instruído a fazer isso, para evitar problemas legais. Inclusive, num exemplo claro de autofiguração, Roth, em sua vida pública, manteve o ar de mistério a respeito do livro durante um bom tempo após sua publicação, trazendo informações confusas em suas entrevistas e palestras (PIERPONT, 2015).

Claro, tal elemento traz riqueza estética ao seu trabalho, mas, mais do que isso, parece estar alinhado com um projeto literário que parece ter ojeriza a toda forma de classificação. Para Roth, a liberdade da representação literária deve ser mantida a todo custo, uma vez que sua classificação seria moralizante. É aqui chegamos a seu tema mais caro, talvez mais ainda que o conflito identitário de sua minoria étnica: o moralismo. Desde o início de sua carreira, Roth demonstrou indignação com o cerceamento moralista. Considerava Bellow e Malamud os dois grandes libertadores da literatura judaico-americana, por ensinarem que a experiência judaica podia ser convertida em literatura americana (PIERPONT, 2015). Recusou-se a ser escritor judeu para judeus, assim como também se recusou a evitar a discussão política e identitária nas suas obras. Não usou o termo “Holocausto” em todos os seus textos, mas também não deixou de usá-lo. Talvez a representação literária, em Roth, esteja mais próxima da similitude do que da semelhança, nos termos que Foucault (2016) coloca. Enquanto a hierarquização e a prescrição dominam a semelhança, o “similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças” (FOUCAULT, 2016, p. 58). Não esqueçamos que o próprio Roth considera sua vasta bibliografia como um todo contínuo. A similitude põe o simulacro em circulação; Roth, assim, explora modelos de simulacro (sobretudo depois dos anos 1980) para estimular a

---

<sup>7</sup> “[...] seemingtoofferaninterpretation, plotsimultaneouslyforeclosesultimatecertaintyabouttheseevents. Ifplot-as-conspiracyconcealsmeaningthatexists, the novel suggests, it ispossiblethatplot-as-narrative-structure leads thereaderto a stateofinterpretive paranoia.

paranoia da leitura e evitar a arbitrariedade mimética tradicional – porque esta, em última instância, seria moralista.

Assim, é preciso deixar claro que o combate ao moralismo realizado por Roth, conforme mencionado no início deste artigo, também incluía o moralismo estético que permeava – e ainda permeia – a representação literária. Quando Updike critica *Operação e Klinger* aponta o narcisismo das escritas de si, por exemplo, ambos parecem aplicar critérios morais para estabelecer até onde é possível ir no fazer literário. É como se a escrita de si (sobretudo a autoficção contemporânea, cada vez mais à vontade com a ideia da superexposição), após atravessar certo ponto, perdesse a dignidade ou a validade literária. Roth, ao que parece, nunca concordou com tais determinações.

Portanto, para além de diversos outros temas que não foram esmiuçados aqui, *Complô contra a América* surge como mais uma investida rothiana contrária a toda forma de prescrição literária. Trata-se de um modelo de representação de múltiplas finalidades: desafia as classificações, põe em xeque os gêneros, estimula a ambiguidade (sem jamais apelar para o didatismo) e ressignifica a hermenêutica leitora.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, E. C.; SANTOS, M. dos. Histórias que não foram, que vieram e que poderiam ser: uma leitura de dois romances americanos. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 41, p. 66-78, set./dez. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/25015>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BOESE, S. “Thosetwoyears”: alternatehistoryandautobiography in Philip Roth’s *The Plot Against America*. **Studies in American Fiction**, v. 41, n. 2, p. 271-292, 2014.

FOUCAULT, M. Os sete selos da afirmação. In: \_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016. p. 57-69.

GASPARINI, P. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, J. M. G. (Org). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-222.

JEANELLE, J. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, J. M. G. (Org). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 127-162.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006. Disponível em:

<<https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/6168>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

LARA, D. S. de. **Desafios críticos contemporâneos**: autoria e autoficção em Javier Cercas e Enrique Vila-Matas. 2019. 173 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31645>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

LECARME, J. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, J. M. G. (Org). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 67-110.

LIMA, J. L. **A expressão americana**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LIMA, L. C. *A mimesis* antiga. In: \_\_\_\_\_. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 31-45.

PAZ, O. Revolução / Eros / Metaironia. In: \_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 109-118.

PIERPONT, C. R. **Roth libertado**: o escritor e seus livros. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Lafonte, 2017.

POSNOCK, R. Introduction: Roth Antagonistes. In: \_\_\_\_\_. **Philip Roth's rude truth**: theartofimmaturity. Princeton: Princeton University Press, 2006. p. 1-38.

ROTH, P. **Operação Shylock**: uma confissão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

SILVA, N. M. S. **“Eu, modelo, martelo e monumento”**: um estudo sobre a autofiguração em Bruno Tolentino. 2018. 231 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27549>>. Acesso em: 10 jan. 2022.