



Gesto

PASSANDO ALEATORIAMENTE PELOS CANAIS da tevê certa noite, assisti aos últimos vinte minutos de um filme feito para televisão sobre uma moça do interior que engravida, dá seu bebê e abandona o namorado. Décadas depois, ela volta a se encontrar com o pai de seu filho quando este (já crescido, pastor, prestes a se tornar pai) localiza os dois e os reúne. No fim do filme, os pais adolescentes separados por tanto tempo (agora na meia-idade) são casados pelo filho, o reverendo, após uma breve cena em que o noivo sai do carro e vai apanhar a noiva.

O noivo aperta a gravata, passa a mão no cabelo, anda compassadamente, verifica seu reflexo no espelho do carro, endireita a gravata, alisa o cabelo, arruma a gravata de novo. Não é que um homem nessa situação *não* tenda a endireitar a gravata e alisar o cabelo, mas a familiaridade dos gestos, amplificada pela repetição, rasgou o já frágil véu de ilusão que envolvia essa terna cena.

Talvez eu deva dizer que minha definição de gesto abrange pequenas ações físicas, muitas vezes inconscientes ou semirreflexas, até a chamada linguagem corporal, e exclui ações maiores, mais definidas ou significativas. Eu não chamaria pegar um revólver e atirar em alguém de gesto. Por outro lado, a linguagem – isto é, a escolha de palavras – pode funcionar como um gesto: o modo como certas pessoas casadas referem-se aos cônjuges como *ele* ou *ela* é um tipo de gesto, comunicando posse, intimidade, orgulho, aborrecimento, tolerância ou uma combinação dessas coisas.

Clichês físicos e gestos batidos abundam na escrita medíocre. Abrindo ao acaso um thriller para consumo em massa, leio:

Apertando os punhos com tanta força que pode sentir as unhas se cravando nas palmas das mãos, ela se força a caminhar em direção a ele ... Ela se aconchegou junto de Larry ao sentir seus braços enlaçarem-na e sua respiração suave aquecer-lhe a nuca ... Ela ajeitou o gorro enquanto esmagava o cascalho do caminho ... Tom mordeu o lábio.

Todas essas são frases perfeitamente aceitáveis, descrevendo gestos comuns, mas parecem genéricas. Não são descrições de uma resposta muito particular de um indivíduo a um evento específico, mas uma referência abreviada a estados psíquicos comuns. Ele mordeu o lábio, ela apertou os punhos – nossos personagens estão nervosos. O ajuste do gorro é cauteloso e determinado, o casal é íntimo, e assim por diante.

Escritores cobrem páginas com reações habituais (seu coração bateu forte,

ele torceu as mãos) para situações habituais. Mas, a menos que o personagem faça algo inesperado ou inusitado, ou verdadeiramente importante para a narrativa, o leitor suportará essa reação, sem precisar ser informado sobre ela. Ao ouvir que seu sócio acabou de cometer assassinato, um homem poderia ficar inteiramente transtornado, e podemos intuir isso sem precisar ouvir sobre a rapidez de seus batimentos cardíacos ou a umidade de suas palmas. Por outro lado, se ele fica contente ao saber que o sócio foi pego, ou se ele próprio é o assassino, e sorri... bem, isso é outra história.

Com demasiada frequência, gestos são usados como marcadores, para criar batidas e pausas numa conversa que, tememos, poderia se precipitar depressa demais sem elas.

“Olá”, disse ela, pegando um cigarro.

“Olá”, respondeu ele.

“Como vai você?” Ela acendeu o cigarro.

“Bem.” Ele encheu dois copos de vinho.

Poderíamos perguntar por que precisamos nos deter nessa conversa, por que não nos é simplesmente permitido lê-la em dois tempos, embora eu suponha que os gestos (cigarro, vinho) pretendem comunicar certo suspense. Ou coisa parecida. De todo modo, o catálogo de gestos não será muito melhorado se ficarmos sabendo que a mão dela tremeu quando acendeu o cigarro, mas poderia ter ficado um pouco mais afiado se nos fosse dito que ele encheu um copo de vinho, depois se lembrou e encheu o segundo, ou pôs muito mais vinho no próprio copo – ou no dela.

Se um personagem vai acender um cigarro, ou quase acender um cigarro, isso deveria *significar* alguma coisa, como ocorre nesta cena do conto de ZZ Packer “Drinking coffee elsewhere”. Uma entrevista tensa com um universitário deixa um psiquiatra nervoso o bastante para pegar um cigarro, e a questão de se ele pode acendê-lo ou não leva a um diálogo em que o estudante assume o controle por um breve tempo, e o médico o retoma com igual rapidez.

“Fale-me sobre os seus pais.”

Pensei no que ele já teria em seus arquivos. A pasta era grossa, embora eu não tivesse dito uma palavra significativa desde o primeiro dia.

“Meu pai era um imbecil e minha mãe parecia gostar dele.”

Ele apalpou os bolsos, procurando os cigarros.

“Isso é forte. Como você se sente em relação ao seu velho?” O

homem não era capaz de dizer a palavra “pai”. “Você vê seu velho com frequência?”

“Odeio meu pai quase tanto quanto odeio a palavra ‘velho’.”

Ele começou a dar batidinhas em seu cigarro.

“Não pode fumar aqui.”

“Tem razão”, disse ele, e enfiou o cigarro de volta no maço. Sorriu, arregalando os olhos vivamente. “Nunca comece.”

Muita coisa sobre a relação entre idade e juventude, posição social e desconfiança é revelada pela hesitação ansiosa dos fregueses no conto de Junot Diaz, “Edison, New Jersey”, sobre rapazes que trabalham entregando mesas de baralho e de sinuca.

Às vezes o freguês tem de dar um pulo numa loja para comprar comida de gato ou um jornal, enquanto estamos no meio do serviço. Tenho certeza de que vocês ficarão bem, dizem. Nunca parecem muito seguros. É claro, respondo. Basta nos mostrar onde está a prataria. Os fregueses rá-rá-rá e nós rá-rá-rá e eles ficam na maior aflição, sem saber se saem ou não, demoram-se junto da porta da frente, tentando memorizar o que possuem, como se não soubessem onde nos encontrar, para quem trabalhamos.

Poderíamos dizer que tudo que acontece em *Adeus, Columbus*, de Philip Roth, pode ser previsto, mais ou menos precisamente, a partir da sucessão de gestos rápidos que abre o romance. Grande parte do que precisamos saber sobre os amantes que estão no centro do livro é sucintamente comunicado pela justificada despreocupação, sexualmente confiante, com que a privilegiada Brenda Patimkin pede ao narrador do romance – um estranho que está simplesmente passando um dia em seu clube de campo – que segure seus óculos para que ela mergulhe na piscina, e depois, sabendo que ele está olhando, ajeita o maiô:

A primeira vez que vi Brenda, ela me pediu para segurar seus óculos. Então foi até a ponta do trampolim e, apertando os olhos, mirou a piscina; se estivesse vazia, Brenda não perceberia o fato, míope que era. Deu um belo mergulho e um instante depois voltava nadando para a beira da piscina, mantendo a cabeça, de cabelos avermelhados cortados curtos, erguida à frente, como se fosse uma rosa de caule longo. Rapidamente chegou à borda e veio ter comigo. “Obrigada”, disse, os olhos cheios d’água, mas não da piscina. Estendeu a mão para pegar os óculos, porém

só os pôs no lugar depois que me deu as costas e se afastou. Fiquei vendo-a ir embora. Suas mãos de repente apareceram atrás dela. Segurou a bainha do maiô com o polegar e o indicador e enfiou no devido lugar o pouco de carne que estava aparecendo. Meu sangue ferveu.^a

Uma opulência de informação muito diferente nos chega através de gestos numa cena descrita por Raymond Chandler, ocorrida em 1940, quando os homens costumavam usar chapéus: um homem e sua mulher sobem num elevador. A porta se abre. Uma jovem bonita entra. O homem tira o chapéu. E observe quanto é transmitido pelo momento em *Ressurreição*, de Tolstoi, quando uma mulher de sociedade, consciente de que está envelhecendo e desesperada por parecer jovem, desvia-se a todo momento de seu almoço festivo para olhar para a janela, através da qual um raio de luz pouco lisonjeiro começara a brilhar.

Gestos adequadamente usados – plausíveis, nada teatrais ou extremos, mas singulares e específicos – são como janelas abrindo-se para nos deixar ver a alma de uma pessoa, seus desejos, medos ou obsessões secretos, as relações precisas entre essa pessoa e o eu, entre o eu e o mundo, bem como (no conto de Chandler) a complicada coreografia emocional, social e histórica homem–mulher que é instantaneamente compreensível, mesmo nestes tempos sem chapéu.

Embora possamos associar Henry James a frases complexas, prolixas, uma das viradas cruciais da trama em *Retrato de uma senhora* ocorre sem nenhuma necessidade de palavras. Acontece durante a famosa cena em que Isabel Archer entra em sua sala de estar e se depara com o marido, Gilbert Osmond, conversando com madame Merle. A postura e os gestos dos dois finalmente fazem Isabel ver que a “amizade” entre eles era mais íntima do que imaginara. E nós também compreendemos exatamente o que está se passando, mesmo que não vivamos numa época em que, se um cavalheiro está recostado enquanto uma mulher está de pé, ela é sua mãe, sua irmã, sua mulher, ou, no caso de madame Merle, sua amante e mãe do seu filho.

Madame Merle estava lá de chapéu, e Gilbert conversava com ela; por um minuto não perceberam sua entrada. Isabel vira isso muitas vezes antes, sem dúvida; mas o que não vira, ou pelo menos não notara, era que o colóquio dos dois havia se convertido por um momento numa espécie de silêncio familiar, a partir do qual ela percebeu instantaneamente que sua entrada os sobressaltaria. Madame Merle estava de pé no tapete, a pouca distância da lareira; Osmond estava numa poltrona funda, recostado e olhando para ela. A cabeça dela estava ereta, como de costume, mas seus olhos estavam baixados sobre ele. O que primeiro a impressionou foi que ele estava sentado enquanto madame Merle estava de pé; havia nisso uma

anomalia que lhe chamou a atenção. Depois percebeu que eles haviam chegado a uma pausa em sua troca de ideias e estavam refletindo, frente a frente, com a liberdade de velhos amigos que por vezes trocam ideias sem as pronunciar. Não havia nada de chocante nisso; eles eram de fato velhos amigos. Mas aquilo produziu uma imagem, que durou um só instante, como um clarão repentino. Suas posições relativas, seu absorto olhar mútuo, impressionaram-na como uma descoberta. Mas tudo terminara assim que ela o percebera claramente. Madame Merle a vira e a cumprimentara sem se mover; seu marido, por outro lado, ficara de pé instantaneamente.

Mesmo numa história surreal, como *O veredicto*, de Kafka, o gesto pode ser usado para ancorar a ficção num contexto humano reconhecível. Enquanto o pai de Georg Bendermann não para de encolher e crescer, ganhando e perdendo poder pessoal, seus gestos (brincar com a corrente do relógio, arrancar a roupa de cama) nos mantêm a par de sua condição aumentada ou diminuída, ao mesmo tempo em que os gestos de Georg são os de um homem que tenta permanecer calmo e sensato e levar da melhor forma uma situação extremamente esquisita.

Ele levou o pai nos braços para a cama. Durante os poucos passos que deu, notou com uma sensação terrível que o pai, deitado contra o seu peito, brincava com a corrente do seu relógio. Não conseguiu pô-lo na cama imediatamente, tal era a força com que ele se agarrava a essa corrente.

Mas, mal ele estava na cama, tudo pareceu bem. Ele se cobriu e puxou o cobertor extra até os ombros. Lançou a Georg um olhar pouco amistoso.

“Então, está começando a se lembrar, não está?”, perguntou Georg, acenando a cabeça para encorajá-lo.

“Estou bem coberto agora?”, perguntou o pai, como se não pudesse ver bem se seus pés estavam propriamente cobertos.

“Então já está se sentindo bem confortável na cama”, disse Georg, e arrumou a roupa de cama mais firmemente em volta dele.

“Estou bem coberto?”, perguntou ele de novo, e pareceu esperar a resposta com especial interesse.

“Não se preocupe, está bem coberto.”

“Não!”, gritou o pai, fazendo a resposta ressoar contra a pergunta, e jogando o cobertor para trás com tal força que por um instante ele se desenrolou no ar; depois sentou-se ereto sobre a cama. Equilibrou-se delicadamente com uma mão contra o teto. “Você queria me cobrir, sei disso, seu patifezinho, mas ainda não estou todo coberto.”

Um dos gestos mais tocantes, sintéticos e comunicativos de toda a literatura ocorre em “O bispo”, de Tchekhov. Nosso herói, o bispo, está morrendo. Apesar de sua elevada posição na Igreja, apesar de seus criados e de seu entourage eclesiástico, está morrendo sozinho, distanciado de sua família, de suas origens humildes e especialmente de sua mãe que – por mero acaso – vem visitá-lo, após longa separação. Nesta cena o bispo almoça com a mãe e a neta dela de oito anos, sua sobrinha Kátia. Um gesto – o incidente com os copos – transmite o constrangimento social de sua mãe, sua perplexidade na presença desse estranho importante e bem-sucedido que é seu filho, e uma história muito condensada da mobilidade ascendente do bispo.

Ele podia ver que ela estava constrangida, como se não soubesse se devia lhe falar de maneira formal ou familiar, rir ou não, e que se sentia mais como a mulher de um diácono que como sua mãe. E Kátia olhava sem piscar para o tio, sua santidade, como se tentasse descobrir que tipo de pessoa ele era. Seu cabelo brotava sob o pente e a fita de veludo sobressaía como um halo; tinha nariz arrebitado e olhos astutos. A criança quebrara um copo antes de se sentar para o almoço, e agora sua avó, enquanto falava, afastou dela primeiro uma taça de vinho e depois um copo. O bispo ouvia a mãe e se lembrava como muitos, muitos anos antes ela costumava levá-lo, com os irmãos e irmãs, para visitar parentes que considerava ricos.

Mais tarde, deitado na cama, o bispo ouve no quarto vizinho o som de louça quebrando, quando Kátia deixa cair uma xícara ou um pires, ação que nos faz pensar se o que observamos foi o nervosismo não só da avó, mas da neta também. Finalmente a menina reúne toda a sua coragem e pede algum dinheiro ao bispo porque a família é muito pobre. Assim, talvez sua falta de jeito não seja simplesmente um traço de caráter, ou mesmo o reflexo de sua juventude, mas antes uma reação situacional à sua própria ansiedade sobre como abordar esse delicado assunto com o tio ilustre.

Outro gesto literário famoso encerra a cena inicial de “Os mortos”, de Joyce – o diálogo primorosamente constrangido entre o presunçoso Gabriel Conroy, que chega à casa de sua tia idosa para a festa anual de Natal, e a empregada da tia, Lily.

“Diga-me, Lily”, perguntou num tom amistoso, “você ainda vai à escola?”

“Oh, não, senhor”, respondeu ela. “Faz mais de um ano que terminei a escola.”

“Oh, nesse caso”, disse Gabriel alegremente, “suponho que qualquer dia desses iremos a seu casamento, com seu namorado, hein?”

A moça lançou-lhe um olhar por sobre o ombro e disse com grande amargura.

“Os homens de hoje são só conversa fiada e o que conseguem arrancar da gente.”

Gabriel corou como se sentisse que cometera um erro e, sem olhar para ela, arrancou as galochas e bateu energicamente com o cachecol nos sapatos de verniz..

Depois de lustrar os sapatos, levantou-se e apertou mais o colete contra o corpo roliço. Depois tirou rapidamente uma moeda do bolso.

“Oh, Lily”, disse, pondo-a na mão dela, “é Natal, não é? É só... aqui está uma pequena...”

Caminhou depressa para a porta.

“Oh não, senhor!”, exclamou a moça, seguindo-o. “Realmente, senhor, não vou aceitar.”

“É Natal! É Natal!”, disse Gabriel, quase correndo rumo à escada e acenando para ela, numa censura.

A moça, vendo que ele já chegara à escada, exclamou atrás dele:

“Bem, obrigada, senhor.”

O gesto desajeitado de Gabriel de dar a moeda a Lily é a culminação do diálogo canhestro dos dois; sublinha a inadequada conotação sexual de sua pergunta um tanto coquete sobre o namorado, sua atitude condescendente, a consciência que ambos têm da diferença de classe, poder, gênero etc. E nos prepara para o que veremos Gabriel fazer ao longo de todo o conto: assumir o tom errado, compreender mal, tirar a conclusão errada. Os gestos menores que pontuam a conversa de Gabriel com Lily – polir os sapatos, apertar o colete – não são tiques triviais frequentemente usados (como no filme para a tevê) para

indicar ansiedade, mas os reflexos naturais da ansiedade de um homem cuja principal luta é contra a fragilidade da própria vaidade, um homem que mal é capaz de ver o mundo além de seu amor-próprio defensivo. É também uma representação sublimemente precisa do modo como, após algum embaraço ou depois de cometer uma gafe, podemos nos pegar correndo para o espelho para ver *quem* é a pessoa que pode ter feito tal coisa e, se possível, melhorar ligeiramente a face que ela apresenta ao mundo.

Gabriel reflete (como todos nós fazemos) sobre as implicações mais amplas de seu pequeno erro social e tenta reparar seu orgulho com os consolos de sua própria importância:

Ele esperou junto à porta da sala de estar até que a valsa terminasse... Continuava desconcertado pela resposta amarga e súbita da moça. Ela lançara sobre ele um desânimo que tentou dissipar arranjando os punhos e o laço da gravata. Em seguida tirou um papelzinho do bolso do colete e deu uma olhada nos tópicos que anotara para seu discurso. Estava indeciso acerca dos versos de Robert Browning, pois temia que estivessem acima do alcance de seus ouvintes... O indelicado estalar dos saltos dos sapatos dos homens e o arrastar de suas solas lembravam-no de que tinham um grau de cultura diferente do seu.

A economia com que o gesto revela a aguda consciência de classe social me faz lembrar um caso que ouvi sobre uma trupe de teatro alemã. Era o ensaio de uma cena em que um chefe entregava um documento a um operário. O ator que interpretava o operário insistia que não estava conseguindo captar bem a cena, que havia algo de errado no modo como estava recebendo o documento do chefe. Nessa altura, o diretor – Bertold Brecht, na versão que ouvi – chamou a faxineira do teatro. Poderia ela ajudá-los e segurar aquele documento por um instante? A faxineira limpou as mãos no avental e só depois estendeu uma delas para o papel, demonstrando assim para o ator o que estivera faltando e o que era necessário.

Diferentemente do diálogo, o gesto pode delinear um personagem quando ele está sozinho numa sala. “The cures for love”, de Charles Baxter, começa com um gesto que ilumina a situação doméstica e romântica do protagonista:

No dia em que ele partiu para sempre, ela pôs um dos seus bonés, que se encaixou confortavelmente sobre seu cabelo castanho-claro. O boné tinha o nome do fabricante da caminhonete dele em alto-relevo sobre a pala, em letras douradas. Ela o usou de trás para diante, como ele fizera uma vez enquanto ela preparava o jantar. Usou-o durante o banho aquela noite. Quando se recostou na banheira, a pala roçando os azulejos, pôde sentir o cheiro de suor que vinha da faixa interna, mais forte que o cheiro do

sabonete. O suor dele sempre tivera cheiro de peixe recém-grelhado.

“A mosca”, de Katherine Mansfield, gira em torno de um único gesto feito na solidão, ou pelo menos sem a presença de outro ser humano, uma ação que à primeira vista parece óbvia em seu sentido e importância, mas que se torna mais complexa à medida que pensamos nela. O protagonista, identificado apenas como “o chefe”, é visitado por um amigo que casualmente menciona o túmulo do filho do chefe, morto seis anos antes, na Primeira Guerra Mundial – uma morte que ele nunca menciona e sobre a qual tenta não pensar. Tomado de angústia, o chefe nota de repente que uma mosca caiu em seu tinteiro:

O chefe pegou uma caneta, tirou a mosca do tinteiro e jogou-a num pedaço de mata-borrão. Por uma fração de segundo ela ficou imóvel na mancha escura que se espalhava à sua volta. Depois as patas dianteiras agitaram-se, firmaram-se, e, erguendo seu corpinho encharcado, ela deu início à imensa tarefa de limpar a tinta de suas asas. Por cima e por baixo, por cima e por baixo, uma pata passava ao longo de uma asa como a pedra de afiar passa por cima e por baixo da foice. Depois houve uma pausa, quando a mosca, parecendo ficar nas pontas dos pés, tentou abrir primeiro uma asa e depois a outra. Finalmente conseguiu e, sentando-se, começou, como um minúsculo gato, a limpar a cara. Agora era possível imaginar que as patinhas dianteiras esfregavam-se ligeiramente uma contra a outra, alegres. O horrível perigo fora superado; ela escapara; estava pronta para a vida novamente.

Justamente nesse instante, porém, o chefe teve uma ideia. Mergulhou a caneta de novo na tinta, apoiou o pulso grosso no mata-borrão e, quando a mosca experimentava as asas, uma gota grande e pesada caiu. O que podia ela fazer diante disso? O quê, realmente! A pequena indigente pareceu absolutamente intimidada, atordoada, com medo de se mexer por causa do que aconteceria em seguida. Mas depois, como se pensosamente, arrastou-se para frente. As patas dianteiras agitaram-se, firmaram-se, e, desta vez mais lentamente, a tarefa começou do começo.

Mas ele é um diabinho destemido, o chefe, e sentiu uma real admiração pela coragem da mosca. Era assim que se devia enfrentar as coisas; aquele era o espírito correto. Nunca desanime; era somente uma questão de... Mas a mosca terminara de novo sua laboriosa tarefa, e o chefe teve o tempo exato para encher de novo a caneta e sacudir mais uma gota escura bem em cima do corpo recém-limpo. Como seria desta vez? Seguiu-se um penoso momento de suspense. Mas veja, as patas dianteiras agitavam-se de novo; o chefe sentiu uma onda de alívio. Debruçou-se sobre a mosca e disse-lhe ternamente: “Sua sem-vergonha

astuta.” E teve mesmo a brilhante ideia de soprar sobre ela para ajudar o processo de secagem. Apesar disso, havia algo de tímido e fraco em seus esforços agora, e o chefe decidiu que esta seria a última vez, enquanto mergulhava a pena fundo no tinteiro.

Foi. A última gota caiu sobre o mata-borrão embebido, e a mosca enlameada ficou ali imóvel. As patas traseiras estavam coladas ao corpo; as dianteiras não podiam ser vistas.

“Vamos”, disse o chefe. “Mexa-se!” E instigou-a com a caneta – em vão. Nada aconteceu ou poderia acontecer. A mosca estava morta.

O chefe ergueu o cadáver sobre a ponta do corta-papel e jogou-o na cesta de lixo. Mas um sentimento tão opressivo de desolação tomou conta dele que ficou positivamente amedrontado. Avançou e tocou a campainha para chamar Macey.

“Traga-me mata-borrão novo”, disse severamente, “e rápido.” E enquanto o velho cão se afastava pôs-se a se perguntar sobre o que estivera pensando antes. Fora isso? Fora... Puxou o lenço e passou-o dentro do colarinho. Não conseguiu se lembrar por mais que tentasse.

É fácil interpretar esse gesto com demasiada simplicidade: a dor do chefe o impeliu a agredir uma mosca inofensiva. Mas as delicadas variações nas emoções do chefe e suas reações à luta da mosca nos fazem ir além dessa leitura de superfície para considerar as distrações da crueldade casual, os prazeres de brincar de Deus como um meio de conciliar nosso próprio senso de impotência, e o desejo perverso de impingir dor a qualquer um – qualquer coisa – que seja mais fraco e mais indefeso que nós.

Embora ambas as cenas envolvam a morte de insetos, o encontro fatal do chefe com a mosca não poderia ser mais diferente deste episódio perto do início de *Some Hope*, de Edward St. Aubyn. Este massacre está sendo promovido pelo sádico pai do jovem herói, o doutor David Melrose, e observado pela criada da família, Yvette, que carrega uma pesada pilha de roupas passadas por ela na noite anterior.

Com seu roupão azul, e já usando óculos escuros embora ainda fosse cedo demais para que o sol de setembro tivesse se levantado acima da montanha de calcário, ele dirigiu um grosso jorro de água da mangueira que tinha na mão para a coluna de formigas que se movia diligentemente pelo cascalho a seus pés. Sua técnica era bem estabelecida: deixava as sobreviventes lutarem sobre as pedras molhadas e recuperarem sua

dignidade por algum tempo, antes de jogar a água ribombante de novo sobre elas. Com a mão livre, tirou um charuto da boca, a fumaça subindo através dos anéis de cabelo castanho e grisalho que cobriam os ossos salientes de sua testa. Depois estreitou o jato de água com o polegar para machucar com mais eficácia uma formiga que estava inteiramente decidido a matar.

Yvette teve apenas de transpor a figueira e pôde entrar furtivamente na casa sem que o doutor Melrose soubesse que tinha chegado. O costume dele, porém, era chamá-la sem levantar os olhos do chão exatamente quando ela pensava que fora encoberta pela árvore. Ontem ele lhe falara tempo suficiente para que seus braços ficassem exaustos, mas não tanto que pudesse deixar a roupa branca cair. Ele media essas coisas com muita precisão.

Diferentemente do chefe, que só começa sua batalhazinha espontânea com a mosca depois que ela sofreu um lamentável acidente, o doutor Melrose (e nesta altura o leitor atento terá admirado a maneira que St. Aubyn encontrou para nos informar a idade e a classe social do médico) está empregando uma técnica estabelecida. As formigas nada fizeram para merecer seu destino, nem suas lutas despertam nele o tipo de admiração sentido pelo chefe no conto de Mansfield. Na verdade, ele prolonga e intensifica a morte delas, que “está inteiramente decidido” a provocar. Assim, não chegamos a nos surpreender quando, no parágrafo seguinte, vemos que ele se cansa de seu jogo com as formigas e redireciona sua crueldade para mais acima na escala evolucionária, atormentando um ser humano enquanto calcula o comprimento exato de conversa exigido para que os braços de Yvette doam com a pesada pilha de roupa branca que carrega, sem fazer porém com que a derrube.

Em geral, pensamos em diálogo e descrição física como as principais maneiras de criar personagens, mas há alguns escritores que – quando analisamos suas estratégias narrativas – revelam recorrer intensamente ao gesto e à ação semiconsciente, especialmente quando estão lidando com personalidades fictícias semirracionais e irracionais. No primeiro capítulo do romance *Wise Blood*, de Flannery O'Connor, Hazel Motes, o pregador obsedado por Deus, encontra-se entre viajantes os mais comuns no vagão-restaurante de um trem. Observe como o diálogo é usado para pontuar o longo catálogo de pequenas ações, como serve de conclusão para as piadas rápidas armadas por gestos:

O camareiro de bordo acenou, mrs. Hitchcock e as mulheres entraram e Haze as seguiu. O homem o deteve e disse “Somente dois”, e o empurrou de volta para o vão da porta.

O rosto de Haze ficou de um vermelho feio. Ele tentou se enfiar atrás

da pessoa seguinte e depois tentou passar pela fila para voltar ao vagão de onde viera, mas havia gente demais amontoada na entrada. Teve de ficar ali enquanto todos à sua volta o fitavam. Ninguém saiu por algum tempo. Finalmente uma mulher no outro extremo do vagão levantou-se e o camareiro sacudiu a mão. Haze hesitou e viu a mão sacudir-se de novo. Seguiu cambaleando pelo corredor, caindo contra duas mesas no caminho e molhando a mão no café de alguém. O camareiro o sentou junto a três moças vestidas como papagaios.

As mãos delas descansavam sobre a mesa, vermelhas nas pontas. Ele se sentou e limpou a mão na toalha de mesa. Não tirou o chapéu. As mulheres haviam acabado de comer e fumavam cigarros. Pararam de conversar quando ele se sentou. Ele apontou para a primeira coisa no cardápio e o camareiro, inclinando-se sobre ele, disse “Anote isso, filhinho”, e piscou para uma das mulheres; ela fungou. Ele escreveu o pedido e o camareiro saiu com o papel. Ficou olhando diante de si, taciturno e tenso, o pescoço da mulher do outro lado. A intervalos a mão dela, segurando o cigarro, passava por esse ponto do pescoço; saía de seu campo de visão e depois passava de novo, voltando para a mesa; num segundo, uma linha reta de fumaça batia em seu rosto. Depois de três ou quatro baforadas, ele olhou para ela. Seu rosto tinha uma expressão atrevida de franga, e seus olhos pequeninos apontaram diretamente para ele.

“Se a senhora foi redimida”, disse ele, “eu não gostaria de ser.” Em seguida virou a cabeça para a janela. Viu seu pálido reflexo com o espaço escuro e vazio de fora atravessando-o. Um vagão de carga passou, cindindo o espaço vazio em dois, e uma das mulheres riu.

“Acha que eu acredito em Jesus?”, perguntou ele, inclinando-se para ela e falando quase como se estivesse sem fôlego. “Bem, eu não acreditaria mesmo que Ele existisse. Mesmo que Ele estivesse neste trem.”

“Quem disse que deveria acreditar?”, perguntou ela com uma venenosa fala do Leste.

Ele recuou.

O garçom trouxe seu jantar. Ele começou a comer lentamente a princípio, depois mais depressa enquanto as mulheres se concentravam em observar os músculos que sobressaíam em sua mandíbula quando

mastigava. Estava comendo alguma coisa pintalgada com ovos e figados. Terminou, tomou seu café e puxou o dinheiro. O camareiro o viu, mas não foi fechar a conta. Cada vez que passava pela mesa, piscava para as mulheres e olhava para Haze... Finalmente o homem veio e fechou a conta. Haze empurrou-lhe o dinheiro e acotovelou-o para sair do vagão.

Muitas vezes, gestos revelam o inconsciente, mas de fato há muitos casos em que estamos extremamente conscientes de nossos gestos – e também essa consciência é uma espécie de revelação. Na obra de Beckett, os personagens são penosamente conscientes de cada movimento que fazem ou deixam de fazer, assim como são conscientes de tudo – e de nada – acerca de si mesmos. E grande parte da novela *Primeiro amor*, de Turguêniev, é contada através dos gestos dos personagens, um sem-número de minúsculas ações que o narrador é jovem e inocente demais para interpretar ou compreender corretamente.

A primeira vez que o narrador vê Zinaida, sua vizinha, uma bonita moça por quem se apaixonará, ela está cercada por quatro pretendentes. Está lhes dando batidinhas na testa com pequeninas flores cinza, um gesto que define seu caráter (pelo menos naquele momento) e suas relações com os homens que a adoram.

Os rapazes apresentavam suas testas com tanta avidez, e havia nos movimentos da jovem ... algo tão fascinante, imperioso, acariciador, zombeteiro e encantador que quase soltei um grito de admiração e deleite, e acredito que teria dado tudo no mundo naquele momento para ter aqueles lindos dedos dando batidinhas em minha testa também.

Naquela noite, o menino recém-apaixonado se vê, sem saber por quê, rodopiando três vezes antes de ir para a cama. Logo depois, sua amizade com Zinaida se aprofunda – ela o atrai para a teia, por assim dizer – quando ela lhe pede que segure a meada de lã vermelha que está enovelando.

Numa cena sem palavras, o narrador, passeando pelo jardim, tosse para atrair a atenção da linda vizinha, depois a observa pôr de lado o livro que está lendo para ver o pai dele passar. No dia seguinte, Zinaida e a mãe chegam para jantar, e durante a refeição a forte corrente de atração entre Zinaida e o pai do narrador fica evidente para todos, exceto o rapaz. Novamente, nada precisa ser dito, nenhum diálogo é requerido ou relatado. Basta à mãe do narrador observar a maneira como a jovem convidada e seu anfitrião se comportam à mesa para conceber uma antipatia instantânea por Zinaida:

Meu pai sentou-se ao seu lado durante o jantar e entreteve a vizinha com sua cortesia habitual, refinada e calma. De tempo em tempo lançava-lhe um olhar, e ela também olhava para ele de vez em quando, mas tão estranhamente, quase com hostilidade. Conversavam em francês; lembro

que fiquei surpreso com a pureza da pronúncia de Zinaida.

Mais tarde, todos os gestos de Zinaida – sorrisos misteriosos, suspiros enigmáticos, apertos de mão febris – serão examinados pelo narrador à procura de sinais de amor e predileção, ainda que o leitor saiba que eles são os atos de uma mulher apaixonada pelo pai de um menino cujos olhos lhe lembram os desse pai. E quando o menino conta ao pai sobre uma visita a Zinaida, lemos um subtexto semelhante na reação deste:

Ele me ouviu entre atento e distraído, sentado num banco e desenhando na areia com a ponta do cabo de seu chicote de montaria. Volta e meia dava uma risadinha, olhava para mim de uma maneira animada e divertida, e instigava-me com breves perguntas e réplicas.

Naquela noite, o narrador visita Zinaida, que se recusa a vê-lo e apenas o contempla de seu quarto, fecha a porta suavemente e se recusa a responder quando a mãe a chama. O destino do narrador está selado: “Minha paixão começou naquele dia.”

Zinaida morde uma folha de grama, quer ouvir poesia lida em voz alta, cora a um verso, torce o cabelo do narrador até doer, pede-lhe que salte de um muro alto, joga sua sombrinha na poeira, cobre-lhe o rosto de beijos, abaixa a persiana de sua janela tarde da noite depois que o narrador viu o pai desaparecer rumo à casa dela. Sem que o menino o saiba, cada um desses gestos mapeia a trajetória de seu caso com o pai dele. E tudo isso culmina na célebre cena que o narrador observa à distância, em silêncio. O interlúdio transcorre quase como se estivesse sendo encenado em pantomima, conduzido inteiramente através de gestos, exceto por uma linha de diálogo ouvida por acaso.

Ele começa quando o menino observa o pai parado junto da janela aberta de uma casinha de madeira, falando com Zinaida, que está do lado de dentro:

Meu pai parecia estar insistindo em alguma coisa. Zinaida não concordava. ... Ela não erguia os olhos, só sorria, submissa e obstinadamente. Foi apenas por esse sorriso que reconheci minha Zinaida. Meu pai deu de ombros e enfiou o chapéu bruscamente na cabeça, o que nele era sempre um sinal de impaciência. Depois ouvi as palavras: “*Vous devez vous séparer de cette...*” Zinaida empertigou-se e estendeu a mão. ... De repente algo inteiramente inacreditável aconteceu diante dos meus olhos; meu pai ergueu subitamente o cabo do chicote, com que estivera batendo a poeira das abas do casaco, e ouvi um som de golpe brusco contra o braço dela, nu até o cotovelo. Mal consegui me impedir de gritar, enquanto Zinaida teve um sobressalto, olhou para o meu pai sem pronunciar uma palavra, e, levando o braço aos lábios, beijou a mancha

rubra que aparecia nele. Meu pai jogou longe o chicote e, subindo os degraus rapidamente, entrou na casa. Zinaida virou-se, jogou a cabeça para trás, e, com os braços esticados, também se afastou da janela.

O narrador se dá conta de que é esse gesto – Zinaida beijando o vergão em seu braço – que permanecerá para sempre gravado em sua memória, juntamente com a reconciliação sexualmente carregada sugerida pela pressa do pai e os braços estendidos da amante. E é isso certamente o que fica com o leitor.

Mesmo os maiores escritores podem usar gestos triviais ou empregar mal o gesto. Dickens por vezes inclui gestos que são menos revelações de personalidade que truques mnemônicos jeitosos, destinados a nos ajudar a não perder de vista um grande elenco de personagens: este pestaneja, aquele outro se contorce, este coxeia, aquele repete a mesma expressão vezes sem fim. E, é claro, é possível escrever sem descrever gestos. Podemos perceber quão raramente – quase nunca –

Jane Austen usa o gesto físico: talvez sua atenção esteja tão sintonizada com as alterações na sensibilidade de um personagem que simplesmente não pode se dar ao trabalho de baixar o olhar e registrar as revelações tolas ou sem sentido que suas mãos e pés, joelhos e cotovelos estão fazendo.

Se vamos usar gestos – e por que não usaríamos esse prático instrumento, esse atalho, esse meio elegante de contornar cérebro e boca e ir direto ao coração? –, como fazê-lo da maneira mais eficiente? Em primeiro lugar, é importante, como com cada palavra que escrevemos, ser cuidadoso e econômico. Se um gesto não está iluminando algo, simplesmente elimine-o, ou tente cortá-lo e ver se mais tarde sente falta dele ou mesmo se lembra que ele desapareceu. Você realmente precisa daquele cigarro aceso, daquele copo de vinho cheio? É ele simplesmente uma maneira de passar o tempo, de criar um espaço no diálogo, de comunicar estado de espírito e emoção? Conta-nos alguma coisa específica sobre o personagem ou a situação que estamos tentando recriar na página?

E como encontramos esses gestos eficazes? A resposta é, simplesmente, por observação: prestando atenção ao mundo. Observe as pessoas, observe-as atentamente, e anote ou memorize o que vê. (Seria possível afirmar que vale mais a pena usar nosso caderno vazio para registrar pequenos gestos que a Grande Ideia.) Observe aquela mulher à sua frente no metrô, que apalpa compulsivamente o pequenino, quase imperceptível, pneu de carne em sua cintura. Observe o jovem casal no carro parado ao lado do seu no sinal, o homem dançando um elaborado balé com a cabeça e as mãos ao som do rap que toca no rádio, a mulher de costas para ele, olhando pela janela.

Em busca do que chamou de “a poesia do gesto”, Proust cultivou o que sua governanta, Celestine Albert, chamou de seus

... fabulosos poderes de observação e uma memória tenaz. Por exemplo, cada uma das duas ou três vezes em que ele olhou pela janela da cozinha da rua Hamelin para mme. Standish e sua família jantando, fez apenas uma breve aparição, como se estivesse apenas de passagem. Mas em trinta segundos tudo era registrado, e melhor do que se fosse com uma câmera, porque atrás da própria imagem havia muitas vezes toda uma análise de caráter baseada em um único detalhe – o modo como alguém pegava um saleiro, uma inclinação da cabeça, uma reação que ele captara no voo.

Como comecei criticando maus atores e seus gestos teatrais, talvez deva concluir louvando bons atores que são, afinal de contas, estudiosos do movimento físico. Atores estão sempre observando, e escritores podem aprender observando atores: os gestos muito diferentes que, digamos, Robert De Niro usa para retratar Jake La Motta ou Travis Bickle ou qualquer dos amáveis padres que ele sempre acaba representando. Um ator me contou certa vez que anos antes observara um velho surpreendido por um aguaceiro sem guarda-chuva, e que mais tarde usara o andar curvado, defensivo daquele velho ao retratar um pai vergado sob a dor da morte súbita de um filho.

Finalmente, gostaria de citar uma história sobre gesto, sobre a atenção que um diretor pode dar ao modo como os seres humanos revelam seus segredos em cada movimento que fazem. É interessante comparar a história, tomada de memórias da atriz Isabella Rossellini, com uma situação similar na ficção, encontrada no romance *The Go-Between*, de L.P. Hartley. Em ambos os casos, o uso de gestos envolve uma ação e revela ou oculta um caso de amor secreto.

A passagem de Hartley conclui uma cena em que uma aristocrática jovem inglesa, após um jogo de críquete, acompanha ao piano uma serenata cantada por um fazendeiro local que, sem que os outros convidados o saibam, é seu amante:

Terminada a canção, houve um brado para a acompanhante, e Marian deixou o banco para partilhar os aplausos com Ted. Virando-se parcialmente, fez-lhe uma ligeira saudação. Mas ele, em vez de responder, duas vezes virou a cabeça em direção a ela e depois para o outro lado, como um comediante ou um palhaço brincando com o parceiro. A audiência riu e ouviu lord Trimmingham dizer: “Não muito galante, não é?” Meu companheiro foi mais enfático. “Que aconteceu com nosso Ted”, ele sussurrou por sobre mim com nosso outro vizinho, “para ser tão tímido com as damas? É porque ela vem do Solar, é por isso.” Nesse meio tempo Ted havia se recuperado o bastante para fazer uma mesura a Marian. “Assim está melhor”, comentou meu companheiro. “Se não fosse pela diferença, que belo par eles fariam!”

Rossellini, em contraposição, descreve como uma demonstração *exterior* de afeição (em vez de restrição) pode ser empregada para ocultar uma paixão. Chocada e infeliz por ter sido abandonada pelo amante David Lynch, a atriz telefonou para o ex-marido, Martin Scorsese, para lhe contar o que acontecera:

“Martin, David me deixou”, disse eu ao telefone.

“Eu sabia”, anunciou ele para minha completa surpresa.

“Sabia como? Nenhum de nós sabia – nenhum de meus amigos, ninguém de minha família esperava aquilo, e era a última coisa em que eu teria pensado. Como você sabia?”

“Eu soube quando vi você e David no noticiário, no Festival de Cinema de Cannes. Quando David ganhou a Palma de Ouro por *Coração selvagem*, ele a beijou na boca na frente da imprensa.”

“E daí?”

“Bem, vocês dois foram tão discretos sobre sua relação, embora todo mundo soubesse que estavam juntos – não houve nenhuma foto, nenhuma declaração. Se David optou por exibir seu amor por você diante da imprensa depois dos cinco anos que vocês passaram juntos, obviamente tinha alguma coisa a esconder.”

^a Philip Roth, *Adeus, Columbus*, trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.