

Palavras

QUANDO EU ERA CRIANÇA, tive uma professora de piano que tentava estimular seus alunos pouco inspirados com um sistema de recompensas. Memorizar uma sonatina de Clementini ou terminar um caderno de exercícios valia-nos certo número de estrelas que se somavam para o grande prêmio: um pequeno busto de gesso, não pintado, de um compositor famoso: Bach, Beethoven, Mozart.

A ideia, suponho, era que alinhássemos as estatuetas sobre o piano numa espécie de altar, ao qual ofereceríamos nossos exercícios na débil esperança de ganhar a aprovação daqueles mortos. Eu era fascinada por suas perucas empoadas e suas expressões severas – ou sonhadoras, no caso de Chopin. Eles eram como bonecas brancas, sem corpo, que eu não podia pensar em vestir.

Infelizmente para a minha professora de piano e para mim, eu não me importava muito em granjear as boas opiniões dos compositores mortos, talvez por já saber que nunca o conseguiria.

Eu tinha meu próprio panteão privado, composto não por compositores, mas por escritores: P.L. Travers, Astrid Lindgren, E. Nesbit, os ídolos de minha infância. Era pela aprovação, pela companhia deles que eu ansiava enquanto flutuavam acima de mim, dando-me alguma coisa em que pensar durante aquelas enfadonhas sessões de exercícios ao piano. Nos anos transcorridos desde então, a composição de meu panteão literário mudou. Mas não perdi a imagem de Tolstoi ou George Eliot fazendo um aceno de aprovação ou franzindo a sobrelanceira diante do meu trabalho, virando o polegar para cima ou para baixo.

Ouvi outros escritores falarem sobre a sensação de escrever para um público composto parcialmente por mortos. Em suas memórias, *Hope against Hope*, Nadezhda Mandelstam descreve como seu marido, Osip, e sua amiga Anna Akhmatova, também poeta, participavam de uma espécie de comunhão sobrenatural com seus predecessores:

M. e Akhmatova tinham ambos a assombrosa capacidade de transpor de algum modo o tempo e o espaço quando liam a obra de poetas mortos. Por sua própria natureza, essa leitura é geralmente anacrônica, mas com eles significava entrar num mundo de relações pessoais com o poeta em questão: era uma espécie de conversa com alguém que há muito se fora. Pelo modo como ele saudou seus companheiros poetas da Antiguidade no Inferno, M. suspeitava que Dante também tinha essa capacidade. Em seu artigo “On the nature of words”, ele menciona a busca de Bergson por vínculos entre coisas do mesmo tipo, separadas unicamente pelo tempo – do mesmo modo, pensava ele, podemos procurar amigos e aliados

através das barreiras tanto do espaço quanto do tempo. Isso provavelmente havia sido compreendido por Keats, que tinha o desejo de encontrar todos os amigos, vivos e mortos, numa taberna.

Akhmatova, ao ressuscitar figuras do passado, estava sempre interessada no modo como viviam e em suas relações com os outros. Lembro como fez Shelley reviver para mim – esse foi, por assim dizer, seu primeiro experimento do gênero. Em seguida iniciou-se seu período de comunhão com Pushkin. Com a minuciosidade de um detetive ou de uma mulher ciumenta, ela deslindou tudo sobre as pessoas que o cercavam, sondando seus motivos psicológicos e virando pelo avesso, como uma luva, cada mulher para quem ele havia sorrido.

Quais são então os escritores com quem poderíamos desejar ter esse tipo de comunhão atemporal? As irmãs Brontë, Dickens, Turguêniev, Woolf – a lista é longa o bastante para garantir leitura sólida por uma vida inteira. Podemos dar por certo que, se a obra de um escritor sobreviveu ao longo de séculos, há razões para isso, explicações que nada têm a ver com uma conspiração de acadêmicos tramando para ressuscitar um exército zumbi de homens brancos mortos. Há, é claro, a questão do gosto individual. Pode ser que nem todos os grandes escritores pareçam grandes para nós, não importa a frequência e a intensidade com que tentemos ver suas virtudes. Sei, por exemplo, que Trollope é considerado um brilhante romancista, mas nunca compreendi muito bem o que torna seus fãs tão ardorosos. Entretanto, nossos gostos mudam à medida que nós mesmos mudamos e envelhecemos, e é possível que dentro de alguns meses Trollope tenha se tornado meu novo escritor favorito.

Parte da obrigação do leitor é descobrir por que certos escritores permanecem. Isso pode exigir alguma reconexão: desfazer a conexão que nos faz pensar que devemos ter uma *opinião* sobre o livro e reconectar esse fio ao terminal, seja ele qual for, que nos permite ver a leitura como algo capaz de nos comover ou deliciar. Faremos um desserviço a nós mesmos se limitarmos nossa leitura à estrela ascendente cujo contrato de seis dígitos por dois livros parece indicar para onde nosso próprio trabalho deveria estar avançando. Não estou dizendo que você não deveria ler esses autores, alguns dos quais são excelentes e merecedores de celebridade. Só estou salientando que eles representam o ponto final da longa, gloriosa e complexa frase em que a literatura foi escrita.

Com tanta leitura à sua frente, a tentação poderia ser aumentar a velocidade. Mas na verdade é essencial desacelerar e ler cada palavra. Porque algo importante que se pode aprender lendo devagar é o fato óbvio, mas estranhamente subestimado, de que a linguagem é o meio que usamos, mais ou menos como um compositor usa notas, como um pintor usa tinta. Compreendo que isso pode parecer óbvio, mas é surpreendente a facilidade com que

perdemos de vista o fato de que as palavras são a matéria-prima com que a literatura é construída.

Cada página foi antes uma página em branco, assim como cada palavra que aparece nela agora não esteve sempre ali – antes, reflete o resultado final de incontáveis deliberações, grandes e pequenas. Todos os elementos da boa escrita dependem da habilidade do escritor de escolher uma palavra em vez de outra. E o que prende e mantém nosso interesse tem tudo a ver com essas escolhas.

Uma maneira de você se obrigar a desacelerar e parar a cada palavra é perguntar-se que tipo de informação cada uma – cada escolha de palavra – transmite. Lendo com essa pergunta em mente, consideremos a riqueza de informação fornecida pelo primeiro parágrafo de “A good man is hard to find”, de Flannery O’Connor.

A avó não queria ir para a Flórida. Queria visitar alguns de seus contatos no leste do Tennessee e agarrava-se a todas as chances para fazer Bailey mudar de ideia. Bailey era o filho com que morava, seu único menino. Ele estava sentado na ponta de sua cadeira à mesa, curvado sobre a seção esportiva laranja do *Journal*. “Ora, olhe aqui, Bailey”, disse ela, “veja aqui, leia isto”, e parou, uma mão nas cadeiras magras e a outra sacudindo o jornal junto à cabeça calva dele. “Este sujeito aqui que chama a si próprio de O Desajustado fugiu da Penitenciária Federal e tomou o rumo da Flórida, e leia aqui o que ele diz que fez com essas pessoas. Dê só uma lida nisto. Eu não levaria meus filhos a parte alguma com um criminoso como esse tresmalhado por lá. Não ficaria em paz com a minha consciência se levasse.”

A primeira frase declarativa simples dificilmente poderia ser mais direta: sujeito, verbo, infinitivo, preposição. Não há um adjetivo ou advérbio para nos distrair do fato central. Mas quanta coisa está contida nessas oito pequenas palavras!

Aqui, como nas aberturas de muitos contos e romances, somos confrontados com uma escolha importante que um escritor de ficção precisa fazer: a questão de como chamar seus personagens. Joe, Joe Smith, sr. Smith? Não, neste caso, Vovó, ou Vovó Smith (ninguém nesta história tem sobrenome), ou, digamos, Ethel, ou Ethel Smith, ou sra. Smith, ou qualquer da miríade de termos ou designações que poderiam ter estabelecido diferentes graus de distância psíquica e simpatia entre o leitor e a velha.

Chamá-la de “a avó” a reduz imediatamente a seu papel na família, tal como o fato de que sua nora nunca é chamada de outra coisa senão “a mãe das crianças”. Ao mesmo tempo, o título dá a ela (como ao Desajustado) um papel arquetípico, mítico, que a eleva e impede que fiquemos íntimos demais dessa mulher cujo nome nunca chegamos a saber, ainda que o escritor esteja

preparando nossos corações para se partirem no momento crítico para o qual toda a sua vida e os eventos do conto a levaram.

“A avó não queria ir para a Flórida.” A primeira frase é uma negativa, que, em sua própria simplicidade, enfatiza a força com que a velha está resistindo. É um ato concentrado de vontade negativa, que viremos a compreender em toda a sua trágica insensatez – isto é, o absurdo de tentar exercer a própria vontade quando o fado ou o destino (ou, como O’Connor alegaria, Deus) têm outros planos para nós. E, finalmente, a austeridade terra-a-terra da construção da frase confere-lhe um tipo de autoridade que – como a primeira frase de *Moby Dick*, “Chame-me Ishmael” – nos faz sentir que o autor está no controle, uma autoridade que nos arrasta para diante na história.

A primeira parte da segunda frase – “Querida visitar alguns de seus contatos no leste do Tennessee” – nos situa na geografia, isto é, no sul dos Estados Unidos. E essa única palavra, *contatos* (em contraposição a *parentes*, *familiares* ou *gente*), revela a consciência que a avó tem de sua própria fidalguia decaída, de ter perdido sua posição social, uma autoimagem um tanto enganosa que, como as ilusões de muitos outros personagens de O’Connor, contribuirá para a sua ruína.

A segunda metade da frase – “agarrava-se a todas as chances para fazer Bailey mudar de ideia” – agarra nossa própria atenção com mais força do que o faria se O’Connor tivesse escrito, digamos, “*aproveitando* todas as chances”. O verbo revela de maneira tranquila, mas sucinta, tanto a veemência da avó quanto a passividade de Bailey, “o filho com que morava, seu único menino”, duas expressões que transmitem a situação doméstica dos dois, bem como a dominância que infantiliza o filho e a ternura simultânea que a avó sente por ele. Essa palavra *menino* assumirá uma ressonância trágica mais tarde. “Menino Bailey!”, a velha gritará depois que seu filho for morto pelo Desajustado, que já está prestes a fazer sua aparição no jornal que a avó está “sacudindo” junto à cabeça calva de seu garoto. Nesse meio tempo, o paradoxo de um menino calvo, presumivelmente de meia-idade, leva-nos a tirar certas conclusões precisas sobre a constelação familiar.

O Desajustado está “tresmalhado”^a – aqui encontramos uma dessas palavras com que O’Connor transmite o ritmo e o sabor de um dialeto local, sem nos sujeitar às irritantes mudanças ortográficas, omissões dos plurais (os minino, os ômi) e à má gramática com que outros autores tentam transcrever a fala regional. As frases finais do parágrafo – “Eu não levaria meus filhos a parte alguma com um criminoso como esse tresmalhado por lá. Não ficaria em paz com a minha consciência se levasse” – sintetizam a qualidade cômica e enlouquecedora das manipulações da avó. Ela usará *qualquer coisa*, mesmo um encontro imaginário com um criminoso foragido, para desviar as fêrias da família da Flórida para o leste do Tennessee. E sua fantasia aparentemente improvável de encontrar o Desajustado pode nos levar a refletir sobre o

egocentrismo e o narcisismo peculiares das pessoas que estão constantemente convencidas de que, por minúsculas que sejam as probabilidades, a bala perdida irá de algum modo encontrá-las. Ao mesmo tempo, novamente por conta da escolha de palavras, a frase final já está aludindo àquelas questões de consciência, moralidade, o espírito e a alma que se revelarão o cerne do conto de O'Connor.

Dado o tamanho do país, pensamos, não é possível que eles toquem com o criminoso acerca do qual a avó os advertiu. Podemos lembrar, contudo, a observação de Tchekhov de que o revólver que vemos no palco numa cena inicial provavelmente terá sido detonado antes do fim da peça. Que *vai* acontecer então? Essa curta passagem já nos introduziu num mundo que é realístico, mas que ao mesmo tempo está além do alcance da lógica comum, e numa narrativa que acompanharemos, a partir desta introdução, tão inخورavelmente quanto a avó está fadada a encontrar um destino que (suspeitamos) envolverá o Desajustado. Reduzida e editada, extremamente concentrada, um modelo de compressão do qual seria difícil suprimir uma palavra, essa única passagem alcança tudo isto, ou mais, já que haverá sutilezas e complexidades adicionais óbvias apenas para cada leitor individual.

Apenas passar os olhos não basta se desejamos extrair uma fração, como a acima, do que as palavras de um escritor podem nos ensinar sobre como usar a linguagem. E ler rapidamente – voltado para a trama, para as ideias, e até para as verdades psicológicas que uma história revela – pode ser um empecilho quando as revelações cruciais estão nos espaços *entre* as palavras, no que foi excluído. Esse é o caso da abertura de “As filhas do falecido coronel”, de Katherine Mansfield:

A semana seguinte foi uma das mais atarefadas de suas vidas. Mesmo quando elas iam para a cama, eram apenas seus corpos que se deitavam e repousavam; suas mentes continuavam, resolvendo as coisas, reconsiderando-as, discutindo-as, duvidando, decidindo, tentando se lembrar onde...

Novamente, a história começa com uma simples frase declarativa que estabelece um sentido de competência e controle: uma história está prestes a ser contada por alguém que sabe o que está fazendo. Mas se a lermos rapidamente, podemos não notar o fato de que não sabemos a que se refere a palavra *seguinte*. A semana seguinte... a quê? Nossas heroínas – duas irmãs que ainda não conhecemos e que não foram nomeadas para nós (Josephine e Constantia) nem mencionadas de qualquer maneira exceto como *elas* – não podem fornecer as palavras necessárias, *a semana seguinte ao funeral de seu pai*, porque ainda não foram capazes de se convencer de que esse evento grave e aterrorizante realmente ocorreu. Elas simplesmente não conseguem pôr na cabeça que seu

temido e tirânico pai, o coronel, tenha morrido e não esteja mais ditando exatamente o que deviam fazer, sentir e pensar a cada momento de cada dia.

Ao omitir a que se refere a palavra *seguinte* já na primeira frase, Katherine Mansfield estabelece as regras ou a falta de regras que permite ao conto adotar um ponto de vista distanciado na terceira pessoa juntamente com uma fluidez que torna possível penetrar os recessos empoeirados, peculiares das psiques das duas irmãs. A segunda e última frase desse parágrafo é toda de gerúndios – pensando, duvidando, decidindo, tentando lembrar – que descrevem pensamento e não ação, até que a frase se esgota e desaparece aos poucos numa elipse que prefigura o beco sem saída a que as tentativas das irmãs de refletir sobre as coisas finalmente chega.

Essas duas frases sóbrias já nos introduziram no reino paradoxalmente rico e claustrofóbico (tanto fora quanto dentro das irmãs) em que a história se passa. Elas nos permitem ver o mundo delas de uma perspectiva ao mesmo tempo tão objetiva e tão estreitamente identificada com essas mulheres infantis que tudo acerca de suas ações (dar risadinhas, contorcer-se em suas camas, afligir-se com o pequeno camundongo que corre pelo quarto) nos faz pensar que *devem* ser crianças, até que, quase na quinta página do conto, a criada, Kate, entra na sala de jantar e – em apenas duas palavras – a história nos ofusca com um áspero clarão que revela a idade das “velhas solteironas”: “E a jovem e orgulhosa Kate, a princesa encantada, entrou para ver o que as velhas solteironas queriam agora. Passou a mão em seus pratos de arremedo disto ou daquilo e pôs ruidosamente na mesa um aterrorizado manjar branco.”

(Note-se, também, a maneira engenhosa e econômica como “aterrorizado manjar branco” reflete o estado mental das “velhas solteironas” no tremor do pudim gelatinoso.)

Mansfield é um desses estilistas cuja obra podemos abrir em qualquer lugar para descobrir alguma escolha de palavra inspirada. Aqui, as irmãs ouvem um realejo lá fora na rua e, pela primeira vez, dão-se conta de que não precisam pagar o tocador para ir embora antes que a música irrite o pai. “Um perfeito repuxo de notas borbulhantes jorrou do realejo, notas redondas e luminosas, displicentemente espalhadas.” E como são precisas e inventivas as palavras com que as mulheres reagem à enfermeira do pai, que residia na casa e continuou lá depois da morte dele. As manieiras à mesa da enfermeira Andrews alarmam e enfurecem as irmãs, que de repente não têm a menor ideia de como, economicamente, devem sobreviver sem o pai.

A enfermeira Andrews era simplesmente terrível com a manteiga. Realmente não podiam deixar de sentir que com a manteiga, pelo menos, ela tirava proveito de sua generosidade. E tinha aquele hábito enlouquecedor de pedir só mais uma pontinha de pão para terminar o que

restava no prato, e depois, no último bocado, distraidamente – claro que não era distraidamente –, servir-se de novo. Josephine ficava muito vermelha quando isso acontecia, e pregava seus olhinhos redondos na toalha, como se visse um minúsculo e estranho inseto rastejando através da sua trama.

Novamente, é uma questão de palavra por palavra – desta vez, de adjetivos e advérbios. Embora permaneçamos na terceira pessoa, o *simplesmente terrível* e o *enlouquecedor* são palavras das irmãs. Seria difícil não perceber a raiva e o desespero gerados por aquele “só mais uma pontinha de pão”, aquele “distraidamente – claro que não era distraidamente”. E podemos ver com absoluta nitidez o olhar de horror, concentração e repugnância reprimida no rosto de Josephine quando ela “prega seus olhinhos redondos” no “minúsculo e estranho inseto” que imagina rastejando através da trama da toalha de mesa. De passagem, *trama* nos informa que a toalha é de renda.

Vale a pena ler “As filhas do falecido coronel” em diferentes pontos de nossas vidas. Durante anos, supus que compreendia o conto. Acreditava que a incapacidade das irmãs de relacionar aquele *seguinte* com alguma coisa, de compreender a partida misteriosa do pai, tinha a ver com suas naturezas excêntricas, com sua incapacidade (ou recusa) infantil de encarar as complexidades da vida adulta. Mas calhou de eu o reler não muito tempo depois de uma morte em minha própria família, e pela primeira vez compreendi que a perplexidade das irmãs não é tão diferente do espanto e atordoamento que todos nós sentimos (por mais “adultos” ou sofisticados que nos imaginemos) em face do término chocante, da ausência, do mistério da morte.

Seus temas, seus personagens e suas abordagens à ficção dificilmente poderiam parecer mais diferentes, mas Flannery O’Connor e Katherine Mansfield partilham certo aspecto pirotécnico, lançando mão de metáforas, símiles e fraseados argutos que são o equivalente literário de uma queima de fogos de artifício. Mas há também escritores cujo vocabulário e cuja abordagem à linguagem são despojados, secos, até espartanos.

Alice Munro escreve com a simplicidade e beleza de uma caixinha de guardados. Tudo em seu estilo destina-se a não atrair *nenhuma* atenção, a nos fazer *não* reparar. Mas se lemos o seu trabalho atentamente, cada palavra nos desafia a pensar numa maneira mais direta, menos exagerada ou ostensiva de dizer o que ela está dizendo.

Seu estilo é aparentemente tão fácil que apresenta outro tipo de desafio: o de imaginar os rascunhos e revisões, os cálculos requeridos para chegar a algo aparentemente tão impensado. Não se trata de escrita espontânea, automática, mas, novamente, do produto final de numerosas decisões, de palavras

experimentadas, postas à prova, eliminadas, substituídas por outras melhores – até, como na abertura de “Dulse”, termos uma descrição compacta, completa e penosamente sincera das complexidades de toda a vida de uma mulher, suas circunstâncias amorosas e profissionais, seu estado psicológico, bem como o ponto em que ela se situa ao longo do *continuum* do início ao fim da vida.

No fim do verão Lydia tomou um barco para uma ilha ao largo da costa sul de New Brunswick, onde pernoitaria. Sobravam-lhe apenas alguns dias antes que tivesse de estar de volta a Ontário. Trabalhava como editora-assistente numa casa editorial em Toronto. Era também poeta, mas não mencionava isso a menos que fosse algo que as pessoas já soubessem. Nos últimos dezoito meses, vivera com um homem em Kingston. Até onde sabia, isso estava terminado.

Havia percebido alguma coisa sobre si mesma nessa viagem às Províncias Marítimas. Era que as pessoas não estavam mais tão interessadas em conhecê-la. Não que tivesse gerado tanto alvoroço antes, mas houvera alguma coisa com que podia contar. Tinha quarenta e cinco anos e estava divorciada havia nove. Seus dois filhos haviam começado suas próprias vidas, embora ainda houvesse recuos e confusões. Ela não tinha ficado mais gorda ou mais magra, sua aparência não se deteriorara de nenhuma maneira alarmante, no entanto havia deixado de ser um tipo de mulher e se tornado outro, e percebera isso nessa viagem.

Observe a intimidade relativa que resulta da escolha da escritora de chamar nossa heroína pelo primeiro nome, as rápidas e hábeis pinceladas – numa linguagem quase tão simples quanto a de jornal – com que as questões essenciais (quem, o que e onde, mas não o porquê) são tratadas. Lydia tem recursos para tomar um barco em algum lugar apenas para um pernoite, mas não ócio nem liberdade suficientes para estender suas férias além dos poucos dias que lhe restam. Sabemos não somente de seu trabalho como editora, mas também de suas férias, e do fato de que as pessoas à sua volta podem saber, ou não, que ela é também uma poeta. Numa frase, somos informados sobre sua vida sentimental e a resignação não dramática (“Até onde sabia, isso estava terminado”) com que nossa heroína rememora os dezoito meses vividos com um amante em quem opta por pensar não pelo nome, mas apenas como “um homem em Kingston”.

Descobrimos sua idade, seu estado civil; ela tem dois filhos. Quanta verbosidade poderia ter sido desperdiçada no resumo dos “recuos e confusões” periódicos que obstruíram os filhos crescidos de Lydia em seu progresso rumo à maturidade. E como a última parte da passagem teria sido menos convincente e comovente se Munro tivesse escolhido expressar a avaliação da heroína em relação a seu efeito misteriosamente alterado sobre os outros (“as pessoas não estavam mais tão interessadas em conhecê-la”) em palavras mais emocionais,

mais intensas, mais pesadamente carregadas de autocomiseração, pesar ou desapontamento.

Finalmente, a passagem contradiz uma forma de mau conselho muitas vezes dados a jovens escritores – a saber, que o papel do autor é mostrar, não contar. Nem é preciso dizer que muitos grandes romancistas combinam exposição dramática com longas seções de pura narrativa autoral, que é, suponho, o que se quer dizer com contar. E a advertência contra o contar leva a uma confusão que faz escritores novatos pensarem que tudo deve ser dramatizado – não nos diga que um personagem está feliz, mostre-nos como ele grita “viva!” e dá pulinhos de alegria –, quando de fato a responsabilidade de mostrar deveria ser assumida pelo uso enérgico e específico da linguagem. Há muitas ocasiões na literatura em que contar é muito mais eficaz que mostrar. Muito tempo teria sido desperdiçado se Alice Munro acreditasse que não poderia começar sua história até nos ter *mostrado* Lydia trabalhando como editora-assistente, escrevendo poesia, rompendo com seu amante, lidando com os filhos, divorciando-se, ficando mais velha, e dando todos os passos que levaram ao momento em que a história corretamente se inicia.

Richard Yates era igualmente direto, igualmente devastador e competente em fazer tudo girar e se equilibrar em torno da escolha adequada de palavras. Aqui, no parágrafo de abertura de *Revolutionary Road*, ele nos adverte de que a representação teatral amadora no primeiro capítulo do romance talvez não seja exatamente o triunfo que os Laurel Players esperam:

Os últimos sons de seu ensaio geral deixaram os Laurel Players sem nada para fazer exceto ficar ali, silenciosos e indefesos, piscando sobre a ribalta de um auditório vazio. Mal ousavam respirar enquanto a figura baixa e solene de seu diretor emergia dos assentos nus para se juntar a eles no palco, puxava estrepitosamente uma escada de mão dos bastidores e subia até o degrau do meio para lhes dizer, com vários pigarros, que eram um grupo de pessoas do maior talento, um grupo de pessoas com quem era maravilhoso trabalhar.

Quando perguntamos a nós mesmos como sabemos tanto quanto sabemos – isto é, que a representação será provavelmente algo constrangedor –, notamos que as palavras individuais nos deram toda a informação necessária. *Os últimos sons ... silenciosos e indefesos ... piscando ... mal ousavam respirar ... assentos nus ... estrepitosamente.* Até o nome do grupo – os Laurel Players – parece banal. Trata-se de louro [*laurel*] como na *árvore*, ou como na *coroa* de louros com que os gregos homenageavam a vitória, ou de uma fusão irrefletida dos dois numa terminologia teatral rebuscada? Depois vêm os pigarros do diretor e, em diálogo indireto, o equivalente à primeira crítica negativa do grupo. O falso entusiasmo e a fanfarronada daquele “do maior talento” (em contraposição a meramente

“talentoso”), o recuo imediato para o evasivo “maravilhoso” e a repetição de “grupo de pessoas” nos dizem, tristemente, tudo que precisamos saber sobre os dons desses atores e a probabilidade de que seus sonhos se realizem. Nesse meio tempo, somos inteirados do que o diretor não está dizendo, isto é, que sua representação foi brilhante, ou mesmo passavelmente boa.

Alguns escritores escrevem de maneira tanto meticulosa quanto descuidada, às vezes na mesma página. Em momentos de preguiça, F. Scott Fitzgerald podia recorrer a feiras de clichês, mas no parágrafo seguinte podia dar a uma palavra familiar aquele novo viés que reinventa totalmente a linguagem. Essa reinvenção ocorre, a começar com seu uso da palavra *deferentes*, na descrição do grande hotel cor-de-rosa que abre *Suave é a noite*.

Palmeiras deferentes refrescam-lhe a enrubescida fachada, e à sua frente estende-se uma praia curta e deslumbrante... Agora, muitos bangalôs agrupam-se nas proximidades, mas quando esta história começa só as cúpulas de uma dúzia de velhas casas de campo apodreciam como nenúfares em meio aos pinheirais que se estendiam entre Gausses Hôtel des Étrangers e Cannes, a oito quilômetros de distância.

Cada adjetivo (*enrubescida, deslumbrante*) nos impressiona como adequado. E o símile “apodreciam como nenúfares” virá a parecer cada vez mais aplicável a muito do que acontece num romance que é em parte sobre a dissolução e deterioração do amor e da beleza.

Estudantes instruídos a revistar *O grande Gatsby* à procura da improbidade do narrador, de um retrato histórico de uma era passada e de uma discussão sobre classe social e o poder do amor perdido poderiam deixar escapar o esplendor palavra por palavra da primeira vez que Nick Carraway vê Daisy e sua amiga Jordan. Cada palavra ajuda a representar um momento particular no tempo, ou fora dele, e a apreender a convergência de beleza, juventude, confiança, dinheiro e privilégio. Fitzgerald não apenas descreve, mas nos faz experimentar a sensação de estar *dentro* de uma bela sala junto ao mar.

As janelas estavam entreabertas e cintilavam, brancas, contra a grama fresca lá fora, que parecia penetrar um pouco na casa. Uma brisa percorria a sala, soprava cortinas para dentro numa ponta e para fora na outra, como pálidas bandeiras, torcendo-as para cima rumo ao bolo de casamento glaçado do teto, e depois ondulava sobre o tapete cor de vinho, fazendo uma sombra sobre ele como o vento faz sobre o mar.

O único objeto completamente estático na sala era um enorme sofá em que duas jovens flutuavam como se num balão ancorado. Estavam ambas de branco, e seus vestidos encrespavam-se e adejavam como se tivessem acabado de ser sopradas de volta após um curto voo pela casa.

Devo ter passado alguns momentos ouvindo o fustigar e o estalar das cortinas e o gemido de um quadro na parede. Depois houve um estrondo quando Tom Buchanan fechou as janelas dos fundos e o vento capturado extinguiu-se na sala, e as cortinas, os tapetes e as duas jovens pousaram lentamente no assoalho.

Seria quase possível captar o sentido da passagem separando as palavras de acordo com a parte da fala que representam, os verbos (*cintilavam, encrespavam-se, pousaram*), os adjetivos e as expressões adjetivadas (as janelas e saias brancas, a grama fresca, as pálidas bandeiras das cortinas, o bolo de casamento glaçado de um teto), os substantivos (o *fustigar* e o *estalar* das cortinas, o *gemido* de um quadro, o *vento capturado*, o *estrondo* da janela fechada). Mas podemos imaginar as mesmas palavras agrupadas em combinações muito menos felizes. Há pelo menos dois lugares em que as palavras são usadas, como no caso das palmeiras deferentes, de maneiras que parecem surpreendentes, até incorretas, mas são absolutamente adequadas. Não é exatamente uma *sombra* que o vento projeta sobre o mar, ou a brisa sobre o tapete, mas sabemos o que o escritor quer dizer; não há melhor maneira de descrevê-lo. Nem há uma maneira mais vívida de criar a imagem do que a aparente improbabilidade das duas mulheres pousando de volta na terra sem jamais terem saído de seu sofá.

Esse uso ousado da palavra incorreta ocorre também na primeira frase de “Os mortos”, de Joyce, em que nos é dito que Lily, a filha do zelador, está literalmente se virando pelo avesso. Sabemos que não é *literalmente*. Trata-se de um erro que a própria Lily poderia cometer, o que nos põe momentaneamente em seu ponto de vista e nos prepara para as maneiras como a história jogará com ponto de vista, com noções de verdade e inverdade, e com os modos como a classe de origem e a educação afetam o uso que fazemos da linguagem. Essas palavras “erradas” não são erros nem o produto da suposição preguiçosa do autor de que uma palavra é tão boa quanto outra. Também não são a consequência de uma tentativa insolente de forçar uma palavra quadrada no buraco redondo da frase. São antes os resultados de deliberações conscientes e cuidadosas de escritores que pensaram mil vezes antes de empregar deliberadamente mal uma palavra ou de dar a outra um novo sentido.

Alguns escritores simplesmente não podem ser compreendidos sem uma leitura atenta, não só aqueles como Faulkner, que requerem que analisemos aquelas frases maravilhosamente convolutas, ou como Joyce, que Picasso chamou de “o incompreensível que todo mundo consegue compreender”, ou como Thomas Pynchon, que exige que suportemos longos trechos de narrativa em que podemos não ter absolutamente nenhuma ideia do que está acontecendo, mesmo no mais simples nível narrativo. Estou falando sobre estilistas mais enganosamente fáceis de compreender, que também vêm a ser mestres do

subtexto, daquele lugar entre as linhas onde ocorre parte tão grande da ação.

Um desses escritores é Paul Bowles, cujas histórias você poderia facilmente ler mal se o fizesse pela trama, que elas têm de sobra, ou pela verdade psicológica, que é sobretudo do tipo em que preferiríamos não pensar por muito tempo, ou por tempo algum. Sempre me sinto um pouco culpada ao pedir aos estudantes para ler “A distant episode”, o equivalente literário de uma bordoadada na cabeça. Justifico isso para mim mesma dizendo que a história é sobre a linguagem como uma maneira de prever quando a bordoadada na cabeça se aproxima, a linguagem como a essência do eu que registra o fato de que nossa cabeça está levando uma bordoadada.

A história diz respeito a um linguista conhecido apenas como “o professor” que viaja para o deserto norte-africano à procura de línguas exóticas e armado com o arsenal do turista temeroso. O conteúdo das “duas pequenas maletas cheias de mapas, protetores solares e remédios” fornece um pequenino minicurso sobre a importância da leitura atenta. A ansiedade e a precaução do protagonista, toda a sua constituição psicológica, foi comunicada em cinco palavras (“mapas, protetores solares e remédios”) e sem a necessidade de usar um adjetivo ou expressão descritiva. (Ele era um homem ansioso, que temia se perder, sofrer queimaduras de sol ou adoecer, e assim por diante.) Como seriam diferentes as conclusões que poderíamos tirar sobre um homem que carregasse uma mala cheia de dados, seringas e um revólver.

No final do conto, o professor terá sido capturado e mutilado pelos reguibats, uma tribo de bandidos que o transforma num palhaço mudo e o vende para um grupo de homens que são revolucionários fundamentalistas, ou têm alguma conexão com eles. Uma leitura superficial da história sugere que o infortúnio do professor é o resultado de ele estar no lugar errado na hora errada, de ter deixado a “civilização”. Há alguns lugares onde simplesmente não deveríamos ir, ou ir por nossa própria conta e risco. Coisas ruins acontecem ali: as regras normais já não se aplicam. Mas uma leitura atenta revela que o professor não é inteiramente inocente, embora sua punição pareça severa demais para o seu crime.

Desde o início, o professor é serenamente observado cometendo uma série progressiva de erros culturais simultaneamente ingênuos e arrogantes. Ele escolhe o mais escuro e lúgubre dos dois quartos que lhe oferecem no hotel porque é alguns *pennies* mais barato e porque “virou nativo” e não quer ser tomado pelo turista que é – e possivelmente trapaceado. Insulta um garçom no café sugerindo que o homem poderia estar disposto a negociar com os bandidos para ajudá-lo a comprar umas caixas de úbere de camelo que sabe serem vendidas na região. E insiste nisso mesmo depois de o garçom ter deixado muito claro que se consorciar com a tribo proscrita estaria tão abaixo de sua dignidade que constituiria uma degradação pessoal. Há também um momento em que o professor deixa de oferecer um cigarro ao seu guia: uma grave quebra do

decoro. Os erros de cálculo do professor resultam em sua entrega diretamente nas mãos daqueles mesmos criminosos, ou contribuem para isso. Nenhum (ou poucos) desses graves erros sociais seria aparente, a menos que nos detivéssemos a cada palavra e nos perguntássemos o que estava sendo comunicado, compreendido, mal compreendido, dito e não dito.

Ler dessa maneira exige certa dose de energia, concentração e paciência. Mas tem também suas grandes recompensas, entre as quais a emoção de nos aproximarmos, tanto quanto podemos esperar, da mão e da mente do artista. É algo semelhante ao modo como experimentamos a pintura de um mestre, um Rembrandt ou um Velásquez, contemplando-a não só de uma boa distância, mas também de muito perto, para ver as pinceladas.

Já ouvi a maneira como um escritor lê ser descrita como “ler carnivoramente”. O que sempre supus que isso significa não é, como a expressão poderia parecer sugerir, ler pelo que pode ser ingerido, roubado ou tomado emprestado, mas sim pelo que pode ser admirado, absorvido e aprendido. Envolve ler por puro prazer, mas também com empenho em perceber e memorizar que autor faz que coisa particularmente bem. Digamos que você está enfrentando o desafio de povoar uma sala com um grande elenco de personagens que falam todos ao mesmo tempo. Tendo lido a cena do salão de baile de *Anna Karenina*, ou a festa desregrada que serpenteia por tantas páginas de *The Recognitions*, de William Gaddis, você tem fontes a que pode recorrer em busca não só de inspiração como de assistência técnica.

Ou vamos imaginar que você deseja escrever uma cena em que alguém está contando uma mentira e se revela um excelente mentiroso, prevendo as dúvidas de seus ouvintes e se protegendo para o caso de alguém querer contestar sua história. A dificuldade de transpor esse tipo de momento para a página poderia dirigi-lo para “Chama celeste”, de Tatiana Tolstaya. A história é ambientada numa *datcha* de verão nos arredores de Moscou nos anos pós-glasnost. Um escultor chamado Dmitri Ilitch, que passou dois anos num campo de prisioneiros soviético, calunia um infeliz inválido chamado Korobeinikov, um homem com quem Dmitri sente estar competindo pela atenção e as afeições dos outros convidados da *datcha*.

Por acaso, eles frequentaram a mesma escola. Em turmas diferentes. Korobeinikov, é claro, esqueceu-se de Dmitri Ilitch – bem, faz quarenta anos agora, é muito natural. Mas Dmitri Ilitch não se esqueceu, não senhor, porque uma vez esse Korobeinikov lhe fez uma grande sujeira! É que em sua juventude Dmitri Ilitch costumava escrever poesia, um pecado que comete até hoje. Eram maus poemas, ele sabe disso – nada que lhe teria dado renome, apenas pequenos exercícios na bela arte das

letras, você sabe, para a alma. Isso não vem ao caso. Mas acontece que quando Dmitri Ilitch teve seu pequeno contrato legal e foi passar dois anos no campo, os manuscritos desses seus poemas imaturos foram parar nas mãos de Korobeinikov. E o sujeito os publicou sob seu próprio nome. Esta é a história. O destino, é claro, pôs tudo nos devidos lugares: Dmitri Ilitch ficou na verdade contente por esses poemas terem aparecido no nome de outra pessoa; hoje ele teria vergonha de mostrar tamanho lixo para um cachorro; não precisa desse tipo de fama. E isso não trouxe nenhuma felicidade para Korobeinikov: ele não granjeou nem louvores nem insultos como recompensa; não ganhou nada. Korobeinikov nunca prosperou como artista, tampouco: mudou de profissão, e atualmente faz algum tipo de trabalho técnico, ao que parece. Assim são as coisas.

Até este ponto da história, o leitor pode ter alimentado certas dúvidas sobre esse escultor um tanto vago. Mas essa passagem, escrita na voz de uma terceira pessoa que é na verdade uma espécie de diálogo indireto, nos convence, exatamente como pretende convencer os ouvintes de Dmitri, de que ele está falando a verdade.

Os coloquialismos enganosamente fortuitos, (“Bem”, “você sabe”, “não senhor”, “é natural”) e o clichê conclusivo (“Assim são as coisas”) dão à mentira de Dmitri uma espécie de autenticidade amigável. Sentimos que uma história contada de maneira tão espontânea e simples, parecendo vir tão diretamente do coração, deve ser autêntica. As referências autodepreciativas a seus poemas como “lixo” e “pecado”, “pequenos exercícios na bela arte das letras” sugerem que Dmitri, não tendo grande interesse por seus escritos, não pode nutrir um sério rancor contra Korobeinikov por ter plagiado algo tão pouco importante. De fato, Dmitri é (como ele próprio seria o primeiro a nos dizer) uma alma grande demais, magnânima demais, generosa demais para qualquer emoção tão mesquinha como a mágoa ou o ressentimento.

Diferentemente de Korobeinikov, ele é um artista, e assim, sugere, superior ao suposto plagiário, que “faz algum tipo de trabalho técnico” (ele é na verdade um engenheiro). Mas o mais notável na passagem – realmente, o ponto em torno do qual toda a história gira – é a (também enganosa) referência serena e eufemística ao “pequeno contrato legal” depois do qual ele “foi passar dois anos no campo”, o que, é claro, é uma referência à pena que cumpriu no campo de trabalhos forçados soviético: uma cruel realidade de sua história recente que o grupo amante dos prazeres, quase histericamente hedonista, reunido na *datcha* não suporta mencionar de maneira mais direta. Mais tarde, quando a história de Dmitri se revela uma mentira, o leitor fica chocado, mas de maneira diferente dos personagens, que (novamente por causa de sua história) estão tão habituados à dissimulação, a ouvir mentiras e a ser forçados a mentir que tratam o incidente

como mais uma piada, embora esta tenha consequências trágicas para o pobre Korobeinikov.

Antes que eu passe do assunto das palavras para o das frases e parágrafos, permitam-me dizer algumas palavras sobre aqueles bustos dos músicos que presidiram minha prática de piano na escola primária. Quando contei ao meu marido que estava escrevendo este ensaio, ele me informou que tínhamos uma dessas mesmas estatuetas em nossa casa. O fato é que ela havia desaparecido, sobrevivido a um número indefinido de mudanças e perdas, e emergido num quarto no andar de cima, onde continua até hoje. É parte de um arranjo, quase como um altar, no quarto de infância do nosso filho mais novo, que se tornou músico e compositor.

^a “Aloose”, no original em inglês. (N.T.)

