

A ÚNICA MANEIRA PELA QUAL consegui me forçar a escrever um primeiro romance, assim como o primeiro conto que publiquei de que gostava (em contraposição ao primeiro conto que publiquei), foi escrever tanto o romance quanto o conto como histórias dentro de histórias, narrativas contadas por um personagem para outro. Escutados às escondidas pelo leitor, os contadores de histórias e suas audiências apareciam no início e no fim das obras, e ocasionalmente em toda parte, para interromper e comentar a ação.

A razão pela qual disse “me forçar” é que esse artifício me permitiu superar um dos obstáculos que o escritor novato enfrenta. Essa barreira se disfarça como a questão da voz e de quem está contando a história (deve o narrador falar na primeira ou na terceira pessoa, ser subjetivo ou onisciente?), quando de fato a verdadeira questão problemática é: quem está ouvindo? Em que ocasião a história está sendo contada, e por quê? Está o protagonista projetando essa confissão profundamente sentida sobre o ar – e, nesse caso, qual é o tom adequado a assumir quando nossa audiência é o ar?

Sempre supus que eu era a única a ter discernido que a identidade do ouvinte era um problema mais exasperante que a voz do contador da história, até que ouvi um escritor dizer que o que lhe permitira escrever um romance do ponto de vista de uma mulher de meia-idade bastante complicada fora fingir que ela estava contando a sua história para um grande amigo homem, e que ele, o escritor, era esse amigo. O que tornara a coisa toda possível, acrescentou, fora que ele teve a sorte de ter tido várias esposas, algumas filhas e uma multidão de amigas, todas as quais lhe falavam de maneira igualmente direta.

Para mim, escrever histórias encaixadas em outras não só respondia a todas essas questões perturbadoras sobre a audiência do narrador como também integrava nitidamente as respostas à própria narrativa. Eu sabia não só quem estava falando como a quem falava, onde estavam o falante e o ouvinte, e quando e por que o evento – isto é, a narração da história –

estava ocorrendo. Isso me permitia passar por alto partes enfadonhas da trama, fazendo o ouvinte tornar-se impaciente e apressar o narrador, enquanto, inversamente, uma expressão de dúvida ou um pedido de clarificação podiam fazer as coisas caminharem mais devagar, permitindo-me explicar algum ponto complicado de causalidade. Ao mesmo tempo, isso me forçava a enfrentar a penosa questão de definir se o que eu estava contando era realmente uma história ou meramente, digamos, uma ruminção. Tratava-se de algo que um personagem *contaria* a outro, da maneira como as pessoas contam histórias sobre suas vidas? Iria alguém imaginar que esses eventos contados atrairiam a atenção de outro ser humano, e iria o leitor acreditar que alguém, mesmo um

personagem ficcional, permaneceria concentrado e prestaria atenção o tempo todo?

Eu tinha a sorte de ter vivido tanto entre livros, e especialmente entre livros do passado. Em primeiro lugar, eu parecia não saber que ninguém escrevia mais daquela maneira. Em segundo lugar, eu de certo modo não percebia que ninguém *vivia* mais daquela maneira – isto é, em circunstâncias que estimulavam e facilitavam a narrativa de longas histórias.

Numa era em que os passageiros de viagens aéreas comparam dicas sobre como melhor evitar que seus vizinhos de assento iniciem conversas fortuitas (as máscaras! os protetores de ouvido! a revista aberta!), parece muito menos provável que um passageiro faça a outro (como acontece em “A sonata a Kreutzer”) um longo e atormentado relato de como o ciúme sexual arruinou seu casamento e sua vida. Perversamente, é *mais* provável que alguém possa “partilhar” essa confissão com uma audiência nacional de tevê. Agora que qualquer pessoa que fale por mais de alguns segundos – isto é, que *nos* impeça de falar por mais de alguns segundos –

é geralmente considerada uma chata, quais são as chances de que um grupo de cavalheiros se reúna ao pé do fogo para trocar histórias detalhadas de antigos casos de amor, como fazem em “Sobre o amor”, de Tchekhov? Ou de que uma discussão semelhante estimule um de seus participantes a transcrever o longo relato de um homem maduro que constitui o “Primeiro amor”, de Turguêniev, uma novela que assume um nível adicional de intensidade quando percebemos que a história de amor está sendo rememorada – em detalhes requintados e com profunda emoção – décadas depois de ter ocorrido.

Mas por que devia eu ter me preocupado com o modo como os outros estavam escrevendo, ou vivendo, quando tinha *O Morro dos Ventos Uivantes* como um modelo de como escrever e de como as pessoas viviam?

Para cada leitor que se lembra de Cathy e Heathcliff bracejando pelas charnecas, muitos terão esquecido que o romance é construído como uma série de bonecas russas embutidas umas dentro das outras. Do lado de fora temos o sr. Lockwood, que está alugando uma propriedade do sr. Heathcliff para uma estada temporária, e que tem tanto interesse em seu ambiente quanto costumam ter os que alugam, em vez de comprar. Depois de vários incidentes assustadores envolvendo um fantasma queixoso, um diário e a família alarmantemente anormal de seu senhorio, Lockwood convence Nelly, a empregada, a lhe contar a história do lugar e de várias gerações dos habitantes da casa.

Embora ela própria tivesse estado profundamente envolvida nos acontecimentos que tiveram lugar na propriedade, é Nelly que tem – com exceção de Lockwood e do criado Joseph, quase incapaz de falar – o menor interesse emocional na trágica história da família. Assim, ela é a testemunha mais digna de crédito dos acontecimentos que, por vezes, não são apenas

dramáticos, mas verdadeiramente góticos, com todos os ornamentos sublimes e sobrenaturais da aventura amorosa gótica. Sua voz é de pura narrativa – não se intromete nem sofre inflexões, e usá-la para contar a história permite a Emily Brontë ancorar esses acontecimentos improváveis na realidade cotidiana, ou pelo menos numa realidade que pode ser encontrada no Morro dos Ventos Uivantes. Os hábitos mentais relativamente organizados de Nelly ajudam também, quando é necessário, a explicar algumas questões complicadas de genealogia e herança, e a deslizar pelos saltos no tempo que impelem a trama para diante. Engastadas na narrativa de Nelly há ainda outras camadas de história, relatos de Heathcliff e outros de acontecimentos que a própria Nelly não poderia ter testemunhado.

É difícil imaginar uma estrutura mais floreada ou artificial. Assim, o que surpreende é quanto ela parece natural, quão rapidamente nossa consciência do artifício empalidece diante da urgência da história que está sendo narrada, e quão plenamente os vários personagens emergem através dos olhos e da voz de uma mulher que é intuitiva, sensata, mas não, estritamente falando, onisciente. Lendo atentamente, podemos ver que a dicção – o inglês-padrão da era de Brontë – e os ritmos variam apenas ligeiramente quando Lockwood, Nelly e Heathcliff estão encarregados da história, ainda que suas personalidades muito diferentes (as ternas paixões de Nelly, a impulsividade apaixonada de Heathcliff, a imprecisão egoísta de Lockwood) deem forma a cada palavra que pronunciam.

Algo semelhante ocorre em *A volta do parfuso*, outro livro de suspense psicológico cujos leitores precisam de toda a ajuda que podem obter para decidir como interpretar a narrativa central e, de fato, em que medida acreditar nela. Como *O Morro dos Ventos Uivantes*, a novela de Henry James sobre uma governanta e as duas crianças más – ou seriam inocentes? – é narrada de fora para dentro. Não é realmente encaixada em outra, pois o fim da história nunca retorna ao cenário inicial, mas em vez disso é introduzida pelo relato de uma reunião extremamente civilizada a que comparece um narrador em primeira pessoa que é logo suplantado por outro narrador em primeira pessoa, e que posteriormente desaparece da história.

Numa festa na véspera do Natal, um grupo de convidados está contando histórias de fantasma em volta de uma lareira. Um deles menciona o horror de uma aparição que assustou uma criança, e um homem chamado Douglas pergunta “Que diz você sobre *duas* crianças?” Os outros ficam intrigados, especialmente quando Douglas acrescenta que ninguém exceto ele jamais ouviu a história. “É realmente horrível demais.” E assim a seção funciona não só como uma introdução à narrativa, mas como uma espécie de publicidade, um elegante chamariz que Douglas incessantemente reforça, à medida que James eleva as expectativas em relação a si mesmo (isto é, à história que deve se seguir) muito acima do que a maioria dos escritores ousaria:

“Supera tudo. Absolutamente nada que eu conheça se aproxima dela.”

“Como puro terror?”, lembro-me de ter perguntado.

Parece que ele disse que não era assim tão simples; que realmente não sabia como qualificá-la. Passou a mão sobre os olhos, fez uma pequena careta assustada. “Como pavoroso – medonho!”

“Ah, que delícia!”, exclamou uma das mulheres.

Ele não tomou conhecimento dela; olhou para mim, mas como se, em vez de mim, estivesse vendo aquilo de que falava. “Como fealdade, horror e sofrimento sinistros em geral.”

“Pois bem”, disse eu, “sente-se agora mesmo e comece.”

Pois bem, realmente. Cada palavra de *A volta do paraíso* precisa ser lida com atenção, porque fazê-lo é resolver (até onde alguma coisa nessa história intrigante e perturbadora pode ser resolvida) o debate que grassa há muito tempo sobre se essa é uma história de fantasma ou uma história de aberração psicológica, se as aparições são “reais” ou meras fantasias da imaginação exaltada da governanta. Dissecar a linguagem da governanta – o modo como descreve e interpreta os eventos, tira conclusões e representa seu próprio pânico e histeria crescentes – é reconhecer que a ambiguidade não é acidental, que James pretendeu escrever uma história que pudesse ser lida de duas maneiras inteiramente diferentes, ambas inteiramente apoiadas pelas evidências do texto. E foi esse mistério que a tornou tão fascinante e sedutora, convidando-nos a retornar a ela muitas vezes, como se desta vez fôssemos por fim descobrir uma leitura decisivamente conclusiva de uma obra destinada a nos impedir de chegar a qualquer tipo de conclusão final.

Pequenas pepitas de economia e síntese, histórias interpoladas – casos que um personagem conta a outro dentro do corpo de uma narrativa – mudam o ritmo dessa narrativa e iluminam um personagem que é revelado pelo conteúdo da história, pela maneira como faz seu relato, e finalmente pelo que o leitor conclui sobre o propósito a que história está destinada a servir.

Aqui está uma dessas histórias, extraída do romance *Freedomland*, de Richard Price, um caso que uma mãe conta a um repórter sobre sua filha Brenda, uma mulher que pode ou não ser culpada pela morte do filho, que segundo ela alega foi sequestrado por um ladrão de carros:

“Quando ela era pequena, ainda no jardim de infância, seu pai e eu tivemos uma briga. Pete gostava de seus drinques naquela época, e as coisas andavam realmente mal. Ele nunca foi um bêbado sórdido, nunca

levantou a mão, mas era um inferno, e eu disse a ele que ia pegar as crianças e ia embora – estava farta – e ele começou a chorar, dizendo que ia se corrigir. Ele chora, eu choro. Nós dois estamos na cozinha, e Brenda entra. Ela chega, nos vê e fica com aquela expressão de sofrimento no rosto. Tínhamos um rádio lá naquela época. E a música que estava tocando era ‘September song’, cantada, talvez você se lembre, por Jimmy Durante. Brenda olha para nós chorando e eu digo: ‘Querida, não é uma música triste? Eu e papai estamos chorando porque essa música é tão bonita e tão triste.’ Assim, claro que ela começou a chorar também, então eu a peguei no colo e aquilo meio que interrompeu minha cadeia de pensamentos com Pete, de modo que não levei a coisa adiante...

“Alguns anos atrás, Pete faleceu. Brenda veio aqui. Ela me leva até a cozinha e diz: ‘Mãe, tenho uma coisa para você’, e me dá uma fita que gravou. Ela gosta de gravar fitas para as pessoas. Me dá uma fita, é Jimmy Durante cantando ‘September song’. Não tenho a menor ideia de como se lembrou, ou onde a encontrou, ou, melhor ainda, como conseguiu descobrir qual era o cantor. Ela tinha cinco anos de idade. Ela me dá a fita e diz: ‘Mãe, se sentir falta demais do papai, talvez possa pôr isto para tocar para você.’ Veja, durante todos aqueles anos ela acreditou em mim, que estávamos chorando porque...”

Tudo no parágrafo contribui para a credibilidade de quem fala, como um personagem ficcional e como um ser humano honrado: a escolha de palavras, os ritmos, as ligeiras repetições para efeito de ênfase, o modo como os tempos verbais mudam do presente para o passado e de novo para o presente. A escolha de palavras e expressões (“gostava dos seus drinques”, “nunca levantou a mão”, “faleceu”) nos faz sentir que é assim que essa mulher realmente poderia relatar um incidente de sua vida. A linguagem, a própria história, a especificidade dos detalhes (Jimmy Durante cantando “September song”) nos convencem de que essa mulher está falando a verdade. Mais importante ainda é o personagem da criança que emerge da história, a menina que vai crescer para se tornar Brenda. Ela é compassiva (chora quando vê os pais chorando), generosa (grava fitas de música para as pessoas, um presente pessoal e que demanda tempo), sincera e atenciosa; esta certamente não parece ser uma pessoa que assassinaria friamente o próprio filho e lançaria a culpa sobre um estranho. Por fim, o que é tão comovente é a ideia de uma mãe lembrando toda a infância e a vida adulta da filha a fim de encontrar o caso perfeito para demonstrar quem é a sua filha e para oferecer provas conclusivas de que Brenda não poderia ser uma criminosa. Esta é uma história que pretende ser uma defesa da inocência da filha.

Há muitas histórias interpoladas em Dostoiévski, possivelmente porque seus personagens estão com tanta frequência tendo acessos – quer estejam bêbados

ou sóbrios – em que revelam toda a história de suas vidas para conhecidos casuais ou perfeitos estranhos. No segundo capítulo de *Crime e castigo*, Raskolnikov entra numa taberna onde se encontra pela primeira vez com Marmeladov, que começa: “Posso me aventurar, honrado senhor, a envolvê-lo numa conversação polida?” – pedido que Raskolnikov terá primeiro razões para lamentar e depois para agradecer. A arenga inebriada, apaixonada de Marmeladov prossegue por quase dez páginas e introduz vários dos personagens principais do romance, em especial Sônia, filha de Marmeladov, uma prostituta que acabará por ajudar Raskolnikov a descobrir o caminho para a redenção.

Dostoievski era dolorosamente familiarizado com os problemas da narração, com decisões desafiantes e até erradas sobre como uma história deve ser contada. Os cadernos em que esboçou suas ideias para *Crime e castigo* não só documentam as muitas viradas da trama que nunca aparecem no livro acabado e as concepções iniciais de personagens que têm personalidades totalmente diferentes no romance final, mas também representam sua luta para encontrar a melhor maneira de contar a história. Trechos desses rascunhos iniciais do romance são escritos em primeira pessoa, como um diário, como confissões, como memórias, e como uma combinação de diário e drama. Mas finalmente ele compreendeu que, dados os problemas causados pelo fato de que seu herói deveria estar semidelicirante durante porções significativas da narrativa, ele poderia manter a mesma intensidade e proximidade, evitando ao mesmo tempo as limitações técnicas da primeira pessoa, atendo-se a uma narrativa subjetiva na terceira pessoa que, em momentos críticos, se funde com a consciência do protagonista.

Embora os alunos de oficinas literárias sejam em geral instruídos – com boa razão – de que é necessário escolher um ponto de vista e ater-se a ele, isso, como qualquer “regra”, pode ser evitado por qualquer escritor hábil o suficiente para fazê-lo. *Madame Bovary* começa da perspectiva de um colega do futuro marido de Emma Bovary, um narrador de que nunca mais se ouve falar. *A autobiografia de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein, é uma narrativa em primeira pessoa disfarçada como as memórias de outra pessoa, ao passo que *Pictures from an Institution*, de Randall Jarrell, é uma narrativa em terceira pessoa ocasionalmente interrompida por um personagem que se refere a “minha mulher e eu”, mas sobre o qual sabemos muito pouco.

As páginas iniciais de *Wise Blood*, de Flannery O’Connor, mudam de perspectiva a intervalos de poucas frases: vemos o vagão de trem do ponto de vista de Hazel Motes, depois examinamos Hazel através dos olhos da mulher sentada à sua frente, depois olhamos pela janela de um ponto de vista que parece mais neutro, até onisciente. O romance *Persian Nights*, de Diane Johnson, desliza da consciência de um personagem para a de outro, de modo que uma única cena pode ser observada de várias perspectivas. O conto de Harold Brodkey, “S.L.”,

muda a todo instante: do tempo presente para o passado e do ponto de vista em primeira pessoa “eu” de uma criancinha para um narrador em terceira pessoa que se refere ao pequenino herói da história como “a criança” ou “Wiley”, o nome da criança, embora fique claro também que esse narrador mais distanciado é a própria criança, já crescida.

A comovente conclusão de “The Ice Wagon Going Down the Street”, de Mavis Gallant, troca a imparcial (ainda que astuciosa) onisciência com que a maior parte da história foi narrada e penetra na vida interior de um de seus personagens centrais, Peter Frazier. Juntamente com sua mulher, Sheilah, Peter afastou-se de uma vida pretensamente glamourosa e na realidade bastante miserável nas franjas do círculo europeu de expatriados no pós-guerra. Rendeu-se e voltou para sua Toronto natal, onde o casal está hospedado, como se no exílio, com a decididamente nada glamourosa irmã dele, Lucille. A parte final da história começa assim:

Quando, nas manhãs de domingo, conversam sobre aqueles tempos, Sheilah e Peter assumem o glamour de algo ainda por vir. É então que ele se lembra de Agnes Brusen. Nunca diz o nome dela. Sheilah não se lembraria de Agnes. Agnes é o único segredo que Peter tem para a sua mulher, o único quebra-cabeça que monta sem a ajuda dela.

Como o leitor sabe a essa altura, Agnes Brusen é uma canadense tímida e excêntrica com quem Peter partilhou brevemente um escritório quando tinha um emprego de escrevente em Genebra. Uma noite, a empertigada, reprimida e abstermia Agnes embebedou-se numa festa, e a anfitriã pediu a Peter que a deixasse em casa. No dia seguinte, no escritório, eles partilharam um momento de comunicação tão intensa que – embora, como o conto nos diz repetidamente, “nada tenha acontecido” – o evento pareceu a Peter tão importante e transformador de sua vida como se eles tivessem tido um sério caso de amor.

Agora, anos depois, de volta ao Canadá, ele se pega pensando em Agnes, depois em seu pai, depois em Sheilah e novamente em Agnes, com vontade de saber por onde ela andaria e lembrando uma história que ela lhe contara sobre sua infância em Saskatchewan, quando se levantava de manhã bem cedo para ver a carroça de gelo descendo a rua. Imagina Agnes carregando o filho mais novo nos braços.

Depois algo de extraordinário começa a ocorrer na narrativa. Peter pensa: “A criança é Peter.” A consciência de Peter começa a se deslocar, a se mover através do universo, a habitar a criança nos braços de Agnes. Ele volta brevemente a si, depois deixa novamente sua própria mente para imaginar a de Agnes, que por sua vez está pensando nele. Seus pensamentos viajam de volta a Sheilah e suas vidas amesquinhas em Toronto.

Ele toca a mão de Sheilah. As crianças têm sua tia agora, e ele e Sheilah têm um ao outro. Tudo está se resolvendo, de uma maneira ou de outra. Deixe Agnes possuir o início do dia. Deixe Agnes pensar que ele foi inventado para ela. Quem quer estar sozinho no universo? Não, comece pelo começo: Peter perdeu Agnes. Agnes diz para si mesma em algum lugar, Peter está perdido.

Difícilmente poderíamos chamar isso de escolher um ponto de vista e ater-se a ele, o que é mais uma prova de que qualquer conjunto de “regras” oferece apenas pautas bastante frouxas. Mesmo assim, por mais que quebre alegre e confiantemente as regras e expanda a terceira pessoa, o conto de Gallant está em “terceira pessoa”. Isto é, emprega pronomes de terceira pessoa – *ele fez isso, ela disse aquilo* – e não a forma “eu”.

Quando falamos sobre ponto de vista, em geral supomos que uma obra é escrita em primeira ou em terceira pessoa, embora na década de 1980, talvez em parte graças ao sucesso de *Bright Lights, Big City*, de Jay McInerney, tenha havido uma breve moda, que não desapareceu de todo, de escrever na segunda pessoa.

Como o parágrafo de uma única frase, a forma “você” pode muito facilmente vir a parecer um tique perturbador, especialmente quando o “você” é supostamente você-o-leitor. “Como assim, *eu*?”, o leitor tem razão em indagar. Como o parágrafo de uma única frase, o ponto de vista na segunda pessoa pode também nos fazer suspeitar que o estilo está sendo usado para substituir o conteúdo. Ou talvez esteja sendo empregado por medo de que o conteúdo seja ralo ou insuficiente, razão por que a forma “você” aparece tantas vezes em contos que são na realidade conselhos amorosos, ou a expressão de condolências sobre o tema da aventura amorosa, ligeiramente disfarçados como ficção.

A verdade é que excelente ficção foi escrita em segunda pessoa, embora nesses casos o “você” seja menos provavelmente o leitor em geral, e sim alguém em particular, uma pessoa para quem a história (muitas vezes de maneira metafórica ou imaginária) está sendo contada. No romance *Fools of Fortune*, de William Trevor, os dois personagens principais alternam seções em que falam, ou escrevem, um para o outro. Essas obras estão na realidade mais próximas da forma epistolar, em que alguns dos romances mais antigos, como *Pamela*, de Samuel Richardson, foram escritos. Ocasionalmente, autores ainda empregam o artifício da carta, como faz Donald Barthelme no conto “O Sandman”, em que o bilhete de um homem para o psicanalista de sua namorada, defendendo o desejo dela de encerrar a análise e em vez disso comprar um piano, expande-se numa meditação sobre psicologia, caráter e amor.

Um conto de grande virtuosismo, escrito na segunda pessoa e dirigido a um indivíduo particular, é também de Mavis Gallant. “Mille. Dias de Corta” começa

da seguinte maneira:

Você se mudou para o meu apartamento durante o verão do ano anterior à legalização do aborto na França; isso deveria situar o caso no passado para você, cara Mlle. Dias de Corta. Você acabara de chegar a Paris, vinda de sua cidade natal, que insistia sempre que era Marselha, e estava procurando emprego. Disse que tinha estudado técnica de representação na televisão em alguma escola provinciana (nunca ouvimos falar da escola, embora meu filho tivesse um ou dois amigos atores) e recebido um diploma com “menção especial” por expressão vocal. O diploma não estava entre as coisas que encontramos na sua mala, depois que você desapareceu, mas meu filho se lembrou de que você o carregava na bolsa, para o caso de ter a sorte de se sentar ao lado de um diretor de elenco no ônibus.

O narrador, uma velha, está se dirigindo a uma ex-inquilina, uma atriz com quem havia perdido contato durante décadas, mas que vira por acaso recentemente na televisão, num comercial de forno. Como se vem a saber, a referência à legalização do aborto não é uma maneira casual de situar a relação no tempo, mas uma referência direta a algo que ocorreu e será lembrado no curso da história. Trata-se, ademais, de uma primeira indicação dos sentimentos conflitantes da narradora para com Mlle. Dias de Corta, por quem ela sentia simultaneamente inveja, desconfiança e condescendência (por isso a menção à “escola provinciana”), e a quem via como uma personificação dos imigrantes que contaminavam a pureza da população francesa, um preconceito subjacente à referência à “cidade natal, que *insistia sempre* que era Marselha”. Ao mesmo tempo, a mulher mais velha apegava-se à lembrança de uma inquilina que levou, mesmo que brevemente, um sopro de mistério, exotismo, glamour e romance para sua existência enfadonha, estreitamente circunscrita. Em consequência, o conto, que consiste em sua maior parte de uma série de censuras tenuemente veladas, termina com um convite sincero: “Não precisa telefonar para marcar. Prefiro viver na expectativa de ouvir o elevador parar no meu andar e em seguida você tocar, e ouvi-la me dizer que voltou para casa.”

“We Didn’t”, de Stuart Dybek, é escrito na primeira pessoa do plural: o “nós” do título é o narrador e seu primeiro amor verdadeiro. Observe a maneira como, na passagem que se segue, tomada do início do conto, os ritmos, a repetição de “não fizemos”, a linguagem e as imagens estabelecem um lirismo altamente poético (“a neve em que o luar deixava cair as nossas sombras”), periodicamente solapado pela referência a detalhes específicos, cotidianos – como a *kielbasa*^a –, que fornecem informação sobre o meio do narrador. O fato de que a história teve lugar nos anos 1950, circunstância que afeta fortemente o

comportamento dos personagens, é habilmente estabelecido pela invocação de modelos de carro e astros de cinema (o Rambler enferrujado, o Buick Eight, Doris Day). O fato de que ocorreu no passado distante do narrador é revelado pelo detalhe do teatro “agora defunto”, ao passo que a religião do “você” com quem se fala –

a fê também é importante, como se revelará – é nitidamente transmitida pelo convincente detalhe da “cobra preta de contas” do rosário enrolado no espelho retrovisor. Finalmente, o erotismo exuberante é fermentado o tempo todo pelo humor: a ideia de que os amassos dos amantes estão sendo monitorados pelo olho que tudo vê de Doris Day.

Não fizemos na luz; não fizemos no escuro. Não fizemos na grama de verão recém-cortada ou nos montes de folhas de outono ou na neve em que o luar deixava cair as nossas sombras. Não fizemos no seu quarto na cama de dossel em que você dormia, a cama em que você dormia quando criança, ou no assento de trás do Rambler enferrujado do meu pai, que cheirava à *kielbasa* e às carpas defumadas que ele entregava nos fins de semana para o açougue do meu tio Vincent. Não fizemos no Buick Eight da sua mãe, em que um rosário se enrolava no espelho retrovisor como uma cobra preta de contas com presas de prata em forma de cruz.

No beco sem saída do nosso amor – uma ruela lateral de fábricas abandonadas – onde aperfeiçoei o beliscão que abre um sutiã; atrás dos lilases no Marquette Park onde você me tocou pela primeira vez através de meu jeans, e os bicos dos seus seios, inchados contra o algodão transparente, pareciam da cor dos lilases; no balcão do hoje defunto Clark Theater, onde limpei o sal da pipoca de minhas palmas e passei-as pelas suas coxas acima e você sussurrou: “Tenho a impressão de que Doris Day está nos vigiando”, não fizemos.

Como você pode ter adivinhado a esta altura, o conto descreve uma apaixonada história de amor que inclui tudo menos o intercuro sexual. O evento em torno do qual a trama gira envolve uma espantosa descoberta do casal certa noite na praia, exatamente quando eles estão por fim prestes a fazer amor. As consequências desse acontecimento não só descarrilam o caso de amor mas projetam uma longa sombra de nostalgia e perda que persiste até o momento presente, em que o narrador está presumivelmente escrevendo a história, que termina assim:

Mas não fizemos, não ao luar, ou às lanternas fosforescentes dos vagalumes em seu quintal, não sob as constelações que não podíamos ver, muito menos decifrar, ou no fulgor escuro que substituía a verdadeira escuridão da noite, uma escuridão já roubada de nós, não com a silhueta

dos prédios erguendo-se atrás de nós enquanto uma cidade se arruinava pouco a pouco, não no calor do verão enquanto a Guerra Fria campeava, apesar da liberdade da juventude e da licenciosidade do primeiro amor – em razão de quê, carma, sorte, que importa? – transformamos o não fazer numa maravilha, e no entanto não fizemos, não fizemos, nunca fizemos.

Como em “Mlle. Dias de Corta”, a invocação de um ouvinte parece absolutamente necessária para fazer o leitor compreender e sentir o que o escritor está tentando comunicar, embora o conto de Gallant escape tão tipicamente ao alcance do intelecto que é difícil explicar qual é esse significado ou sentimento. Em ambos os contos, a voz narrativa cria uma urgência, uma tentativa desesperada de estabelecer e manter contato com um ser humano particular. Isso é muito diferente do “você” impessoal que é com mais frequência uma maneira de inventar um ouvinte – personificando o espaço vazio em que a história está sendo projetada.

Tudo isso deveria começar a nos dar uma ideia das diferentes opções disponíveis quando um escritor está escolhendo escrever uma história de um ponto de vista particular, ou quando, como parece ser mais frequente, a história está escolhendo o ponto de vista a partir do qual quer ser escrita. Falar como se houvesse dois pontos de vista principais – primeira e terceira pessoa – é como dizer que a única coisa que precisamos saber para preparar e desfrutar um delicioso jantar com muitos pratos é que há cinco grupos principais de alimentos.

As narrativas em primeira pessoa são tão variáveis quanto o número de personagens capazes de sustentar uma narrativa em primeira pessoa – isto é, uma variedade interminável. E mediante o uso hábil da linguagem, escritores podem não só estabelecer a personalidade desse narrador em poucas frases ou parágrafos mas, o que é mais importante, no caso de um romance, convencer-nos de que desejamos estar na companhia dessa pessoa por várias centenas de páginas.

Como poderíamos resistir ao gênio brilhante, inventivo, que faz drama e zombaria à própria custa, o gênio lunático e obsessivo que emerge dos seguintes parágrafos?

Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lo-li-ta: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta.

Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços era sempre Lolita.

Será que teve uma precursora? Sim, de fato teve. Na verdade, talvez

jamais teria existido uma Lolita se, em certo verão, eu não tivesse amado uma menina primordial. Num principado à beira-mar. Quando foi isso? Cerca de tantos anos antes de Lolita haver nascido quantos eu tinha naquele verão. Ninguém melhor que um assassino para exibir um estilo floreado.^b

Em meio a todo esse exibicionismo leviano, Nabokov conseguiu mesmo assim nos dar algumas informações factuais. Já sabemos que a relação do narrador com Lolita (cujo nome é, apropriadamente, a primeira palavra do romance) é sexual (“labareda em minha carne”), que ela era pouco mais que uma criança (uma escolar de um metro e quarenta e sete), que o narrador é capaz não somente de citar a poesia de Edgar Allan Poe como de jogar com ela (“num principado à beira-mar”), e finalmente que ele cometeu um assassinato.

Considere agora como a voz de Humbert Humbert é diferente da de Phillip Carver, o herói de meia-idade de *A Summons to Memphis*, de Peter Taylor, um homem que fugiu de sua família respeitável e opressiva no Sul dos Estados Unidos para viver uma vida literária modesta, mesquinha e, finalmente, não menos opressiva na cidade de Nova York. O romance começa assim:

O namoro e o novo casamento de um viúvo velho são sempre mais difíceis quando há filhos de meia-idade envolvidos – especialmente em se tratando de filhas solteiras. Isso parecia particularmente verdadeiro na cidade interiorana e atrasada de Memphis cerca de quarenta e poucos anos atrás. Pelo menos é certo que um novo casamento era mais difícil para viúvos velhos em Memphis do que em Nashville, digamos, ou em Knoxville – ou mesmo em Chattanooga, para falar a verdade. Basta conhecer essas cidades apenas ligeiramente para ter absoluta certeza disso. No entanto, não se pode dizer com igual certeza por que a dificuldade era tão peculiar a Memphis, a menos que fosse porque Memphis, diferentemente das outras cidades do Tennessee, continua sendo até hoje um lugar “voltado para a terra”. Quase todo mundo lá que é alguém provavelmente ainda possui alguma terra. Ela fica no Arkansas ou no oeste do Tennessee ou no delta do Mississippi. E é possível que quando quer ou onde quer que haja terra envolvida, qualquer questão de família esteja fadada a se tornar mais complexa, menos razoável, mais desesperada.

Muito do que precisamos saber sobre o narrador está sugerido por esta compulsão de usar as palavras *sempre*, *particularmente*, *verdadeiro*, *certo*, *certeza* e *absolutamente* com tanta frequência. Mas mesmo nesse parágrafo isolado, aspectos mais profundos de sua psicologia emergem através das expressões “filhos de meia-idade” e “filhas solteiras” – o próprio Phillip é de

certo modo um filho de meia-idade e tem duas irmãs solteiras – e pela confiança e “certeza” da generalização sociológica sobre como as coisas eram, em certa época, em Memphis. O que o narrador está prestes a descrever é, ele nos lembra, algo que acontecia a todo um grupo de pessoas numa cidade particular. Desde já, começamos a intuir o que há por trás disso: a insegurança e a incerteza que a necessidade de generalizar (e as repetidas invocações da certeza) implicam. E somos lembrados de como, quando nós próprios estamos prestes a confessar algo desagradável ou embaraçoso, podemos nos ver sugerindo que muitas pessoas perfeitamente respeitáveis tiveram provavelmente a mesma experiência.

Mais ainda é transmitido pela descrição de Memphis (uma cidade que, como ficaremos sabendo, a família de Phillip associa à infelicidade) como um lugar interiorano e atrasado, pela necessidade de estabelecer distinções sutis entre seus costumes e os de outras cidades do Tennessee, pela ironia suave (mas apenas suave) da expressão “todo mundo lá que é alguém”, e pela ideia de que é a posse da terra que transforma o conflito familiar comum em desespero. Na própria família de Phillip, a discórdia revelará ter menos a ver com propriedade e bens imóveis que com ressentimento, vingança, poder, incapacidade de amar e o impulso para controlar e destruir as vidas uns dos outros.

Somente no parágrafo seguinte o sujeito indeterminado muda para um “eu”, ponto em que compreendemos que esta história está sendo realmente contada na primeira pessoa, por um narrador que se sente mais à vontade usando um sujeito indefinido (ao qual rapidamente retorna) e que novamente sente a necessidade de nos garantir que a sua não é a única família a ter experimentado a polida descortesia doméstica sobre a qual logo leremos:

De todo modo, quando eu estava na adolescência e havia me mudado recentemente de Nashville para Memphis, ouvia-se sempre sobre um ou outro viúvo velho cujos filhos atentos, de meia-idade, haviam tratado de salvar de um segundo casamento inadequado.

Phillip Carver, por sua vez, dificilmente poderia soar mais diferente de Isabel Walker, a resoluta, inteligente e simultaneamente astuta e inocente narradora de *Le Divorce*, de Diane Johnson. Novamente, a escritora precisa apenas de um curto tempo para estabelecer o caráter de sua heroína, que é capaz de fazer observações incisivas sobre como as contradições entre o metrô e suas entradas sintetizam as extravagâncias do caráter francês, e sobre a “química ligeiramente tóxica” dos americanos no exterior. A narradora, ficamos sabendo em instantes, é formada numa escola de cinema, dada a ver uma cena de maneira cinematográfica e a pensar metaforicamente. É sensível a estereótipos e consciente de diferenças culturais. A graça e a vivacidade dessas percepções nos arrastam para o romance, e nos recostamos na cadeira, antecipando o prazer de

ser guiados por Paris por essa encantadora ex-estudante de cinema.

Suponho que por ter cursado a escola de cinema penso na minha história como uma espécie de filme. Num filme, esta parte estaria sob os créditos, abrindo com uma tomada inicial de um ângulo alto, talvez a Torre Eiffel, movendo-se para revelar cenas minúsculas muito abaixo na cidade estrangeira, a vida como contemplada pelo lado errado de um telescópio. Mais de perto, o lugar é identificado por clichês da vida francesa – pessoas carregando compridas baguetes, velhos de boina, mulheres puxando poodles, ônibus, bancas de flores, aquelas entradas art nouveau do metrô que parecem acenar para uma região inferior de vício e arte, mas na realidade conduzem a um eficiente sistema de transporte, contradição que talvez seja uma chave para os próprios franceses.

Tanto Phillip Carver quanto Isabel Walker parecem estar a não apenas um século, mas a anos-luz de distância de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, mais outro tipo de narrador em primeira pessoa. Como Flannery O'Connor, Twain transmite as inflexões da fala regional com apenas alguns pequenos desvios em relação ao inglês-padrão, regionalismos que nos fazem admirar a maneira inspirada como Huck colore e personaliza a língua (“porque a viúva era ordeira e recatada de dar dó”) em vez de nos fazer sentir que ele é ignorante ou fala mal. Ao mesmo tempo, Twain consegue infundir em cada frase o caráter de Huck, sua independência e seu amor à liberdade, seu prazer com as contradições da respeitabilidade como pré-requisito para o ingresso numa quadrilha de ladrões, sua comisseração pelos outros (“mas não foi por mal”) e seu humor, manifestado aqui na metáfora de confundir a oração de graças pela comida com uma reclamação:

A viúva Douglas, ela me adotou como filho e cismou que ia me civilizar; mas era duro viver na casa o tempo todo, porque a viúva era ordeira e recatada de dar dó; então, quando eu não podia mais aguentar aquilo, eu dei no pé, me enfiei de novo nos meus trapos velhos e no meu barril de açúcar e fiquei feliz da vida. Mas o Tom Sawyer, ele me procurou e disse que ia criar uma quadrilha de ladrões, e que eu podia entrar se voltasse pra viúva e fosse respeitável. Então eu voltei.

A viúva ela chorou quando me viu, disse que eu era uma pobre ovelha desgarrada, e me chamou de um monte de nomes também, mas não foi por mal. Ela me enfiou em aquelas roupas novas outra vez, e eu não podia não fazer nada a não ser suar sem parar e me sentir todo apertado. Bem, então a velha lenga-lenga começou de novo. A viúva tocava um sino pro jantar, e você tinha que chegar na hora. Quando você chegava na mesa, não podia começar logo comendo, tinha que esperar que a viúva baixasse

a cabeça e resmungasse um pouco por causa da comida, embora não tinha nada errado mesmo com ela. Quer dizer, só que cada coisa era cozinhada separado. Numa barrica de sobras é diferente; as coisas são misturadas, e os sucos de uma vão pra outra, e tudo fica mais gostoso.

Não surpreende, é claro, que em uma narrativa em primeira pessoa, ou mesmo em uma narrativa subjetiva em terceira pessoa (que é muitas vezes uma voz de primeira pessoa disfarçada como terceira pessoa, e está tão próxima da consciência do narrador como a forma “eu”, e não mais próxima da onisciência), o tom reflita necessariamente a personalidade do narrador. Mas o que é menos geralmente reconhecido é a frequência com que o narrador onisciente, ou semelhante a Deus, também tem uma personalidade muito particular, ou até excêntrica, mais ou menos como o caráter de Deus pode mudar (como o faz, por exemplo, do Antigo para o Novo Testamento), dependendo das necessidades e intenções dos seguidores da divindade. *Onisciente* significa apenas que tudo sabe, mas não sugere que esse olho que tudo vê seja imparcial, objetivo ou isento de preconceitos e opiniões – os quais, mais uma vez, são transmitidos através da escolha de palavras, do ritmo, do comprimento das frases, da dicção e assim por diante – sobre o que quer que esteja observando.

O conto “A cautionary tale”, de Deborah Eisenberg, começa com uma cena em que um personagem (Patty) está se despedindo de outro (Stuart). Numa frase comicamente longa, complexa, clara e sensata, o narrador (que não apenas *não* é Patty, mas sabe muito mais do que ela, inclusive algumas coisas que ela acaba de ficar sabendo) revela suas ideias amadurecidas e por assim dizer acauteladoras sobre o tema da amizade. Ao mesmo tempo, muita coisa está sendo revelada sobre as circunstâncias dos personagens (Stuart está se mudando de um apartamento que dividiu com Patty); sobre suas diferentes naturezas (considere quanta informação é transmitida por aquele “irritantemente patético”); sobre a história da amizade de Stuart e Patty e sobre a inteligência analítica e as complexas sensibilidades morais de todos os envolvidos:

“Pare com isso, Stuart”, disse Patty enquanto Stuart lutava com as malas, que eram pesadas demais para ele, ela pensou. (Quase tudo era pesado demais para Stuart.) “Ponha isso já no chão. Aliás”, disse Patty, “aonde você vai? Você não tem para onde ir.” Mas Stuart pegou-lhe a mão e segurou-a por um momento contra os seus olhos fechados, e apesar das muitas ocasiões em que Patty quisera que ele fosse embora, e das várias ocasiões em que tentara fazê-lo ir, apesar do fato de que ele estava mais irritantemente patético que nunca, desta vez ela não conseguiu pensar em nada, absolutamente nada de que ele pudesse estar tentando fazê-la se envergonhar, ou não se envergonhar, e assim lhe ocorreu que desta vez ele realmente partiria – que estava simplesmente dizendo adeus. Até

agora, Patty nunca se dera conta de que o tempo é tão adesivo quanto o amor, e que quanto mais tempo você passa com alguém, mais é provável que se encontre com uma espécie de coisa permanente com que lidar, a que as pessoas se referem despreocupadamente como “amizade”, como se isso esgotasse o assunto, quando a verdade é que mesmo que “seu amigo” faça alguma coisa irritante, ou que você e “seu amigo” concluam que vocês se detestam, ou que “seu amigo” vá embora e vocês percam o endereço um do outro, você ainda tem uma amizade, e embora ela possa mudar de forma, parecer diferente sob diferentes luzes, tornar-se um embaraço, um estorvo ou um sofrimento, ela não pode simplesmente deixar de ter existido, não importa quão profundamente se enterre no passado, de modo que tentativas de negá-la ou destruí-la não só constituirão traições da amizade, mas de maneira mais prática estão fadadas a ser infrutíferas, causando dano apenas para os seres humanos envolvidos e não para aquela selva viscosa (amizade) em que esses seres humanos se enredaram, de modo que se em algum momento no futuro você for querer não ter sido amigo de uma pessoa particular, ou se for querer não ter tido a amizade particular que você e essa pessoa podem ter um com o outro, então não se torne amigo dessa pessoa de maneira alguma, não converse com ela, não chegue perto dela, porque assim que você começar a ver alguma coisa do ponto de vista dessa pessoa (o que acontecerá inevitavelmente assim que você se colocar perto dela) as bases para uma compreensão mútua certamente vão escorregar sob os seus pés.

Mais uma voz de terceira pessoa estilizada e única – uma voz que sugere o vocabulário e a cadência de uma criança extremamente instruída, ligeiramente biruta e neurótica – narra *Two Serious Ladies*, de Jane Bowles. Aqui, essa voz está descrevendo o comportamento de crianças, mas seu tom não se alterará muito quando o romance passar a descrever as tímidas incursões na vida adulta tentadas por Christina e seus amigos. Observe como a voz se mantém hesitante entre uma enunciação elevada (“geralmente de natureza religiosa”) e uma espécie de fala infantil simples (aquele *muito* em “tarde muito ensolarada”); é também como se o narrador ainda não tivesse aprendido o que se espera que um adulto (quanto mais um adulto onisciente) diga e não diga – por exemplo, a referência à gordura das pernas da pequena Christina.

(Christina) tinha o hábito de enfrentar muitas lutas mentais – geralmente de natureza religiosa – e preferia estar com outras pessoas e organizar jogos. Esses jogos, em geral, eram muito morais, e com frequência envolviam Deus. Contudo, ninguém mais gostava deles e ela era obrigada a passar grande parte do dia sozinha ...

Numa tarde muito ensolarada, Sophie entrou para sua aula de piano, e Mary continuou sentada na grama ... Christina ... tirou os sapatos e as meias e ficou com uma curta anágua branca. Não era uma visão muito agradável, porque Christina nessa época era muito pesada e tinha pernas muito gordas ...

“Agora não tire os olhos de mim”, disse ela. “Vou dançar uma dança de adoração ao sol. Depois vou mostrar que preferiria ter Deus e nenhum sol a ter o sol e nenhum Deus. Você entende?”

“Entendo”, disse Mary. “Você vai fazer isso agora?”

“Sim, vou fazer isso aqui mesmo.” Ela começou a dançar abruptamente. Era uma dança desajeitada e seus gestos eram todos indecisos. Quando Sophie saiu da casa, Christina estava no ato de correr para trás e para frente com as mãos postas em oração.

Mesmo as magistrais vozes de terceira pessoa dos grandes romances dos séculos XVIII e XIX não são, se atentamente examinadas, tão imparciais quanto talvez sejam em nossa lembrança. O famoso início de *Anna Karenina* que nos diz que “Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”^C não expressa um fato científico, mas uma opinião. A voz onisciente em Dickens sempre soa mais parecida com a voz de Dickens que com a voz de Deus, como aqui no início de *Dombey and Son*:

Dombey sentou-se no canto do quarto escuro na grande poltrona junto da cama, e Son ficou quentinho, aconchegado num enxergão de vime cuidadosamente disposto num canapé baixo, bem em frente à lareira, como se a sua constituição fosse análoga à de um bolinho, e fosse essencial tostá-lo enquanto era muito novo.

O que espero ter conseguido mostrar é quanto espaço há, quanta variação existe, quantas possibilidades temos a considerar quando escolhemos como narrar nossos contos e romances. Decidir sobre a identidade do narrador e sua personalidade é um passo importante. Mas é apenas um passo. O que realmente importa é o que acontece depois – a linguagem que o escritor usa para nos interessar e nos envolver na visão e na versão de eventos que conhecemos como ficção.

^a Salsicha polonesa defumada e condimentada. (N.T.)

^b Vladimir Nabokov, *Lolita*, trad. Jorio Dauster. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

^c Liev Tolstoi, *Anna Karenina*, trad. João Gaspar Simões. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976.

