

# **O romancista ingênuo e o sentimental**

Orhan Pamuk

Tradução Hildegard Feist

Companhia das Letras  
2011

### 3. Personagem literária, trama, tempo

Foi levando os romances a sério em minha juventude que aprendi a levar a vida a sério. O romance literário nos persuade a levar a vida a sério mostrando-nos que, na verdade, temos a capacidade de influenciar eventos e que nossas decisões pessoais moldam nossa vida. Em sociedades fechadas ou semifechadas, onde a escolha individual é restrita, a arte do romance permanece subdesenvolvida. Contudo, sempre que se desenvolve nessas sociedades, a arte do romance convida as pessoas a examinarem sua vida e consegue isso apresentando, meticulosamente, narrativas literárias construídas sobre traços pessoais, sensações e decisões de indivíduos. Quando deixamos de lado as narrativas tradicionais e passamos a ler romances, sentimos que nosso mundo e nossas escolhas podem ser tão importantes quanto fatos históricos, guerras internacionais e decisões de reis, paxás, exércitos, governos e deuses — e que, ainda mais extraordinário, nossas sensações e nossos pensamentos têm potencial para ser muito mais interessantes que qualquer uma dessas coisas. Ao devorar romances em minha juventude, eu experimentava uma vertiginosa sensação de liberdade e autoconfiança.

Esse é o ponto em que as personagens literárias entram em cena, porque ler um romance significa ver o mundo através dos olhos, da mente e da alma das personagens do romance. As histórias, aventuras romanescas, epopeias, *masnavis* (histórias contadas em dísticos rimados, em turco, persa, árabe ou urdu) e longas narrativas poéticas dos tempos pré-modernos tipicamente descrevem o mundo do ponto de vista do leitor. Nessas narrativas antigas, o herói geralmente está situado dentro de uma paisagem, e nós, os leitores, estamos fora dela. O romance, em contrapartida, convida-nos a entrar na paisagem. Vemos o universo pelo ponto de vista do herói — através de suas sensações e, quando possível, de suas palavras. (No caso do romance histórico, esse tipo de representação é limitado, porque a linguagem da personagem tem de adequar-se naturalmente ao contexto da época. O romance histórico funciona melhor quando seus artifícios e mecanismos são aparentes.) Visto pelos olhos de suas personagens, o mundo do romance nos parece mais próximo e mais compreensível. É essa proximidade que empresta à arte do romance seu poder irresistível. No entanto, o foco primário não é a personalidade e a moralidade das personagens principais, mas a natureza de seu mundo. A vida dos protagonistas, seu lugar no mundo, a maneira como sentem, veem e lidam com seu mundo — esse é o tema do romance literário.

Em nossa vida cotidiana, temos curiosidade acerca do caráter do prefeito recém-eleito de nossa cidade. Da mesma forma, queremos saber sobre o novo professor da escola que frequentamos. Ele é severo com os alunos? Suas provas são razoáveis? Ele é bonzinho? O caráter de nosso novo colega de trabalho também causa forte impacto em nossa vida. Temos curiosidade a respeito desses

“caracteres” que encontramos — ou seja, somos curiosos sobre seus valores, gostos e hábitos, para além de sua aparência. E todos nós sabemos que poderosa influência tem sobre nós o caráter de nossos pais (embora, naturalmente, também importem suas circunstâncias materiais e seu nível de instrução). Evidentemente, a escolha de um parceiro é um tópico razoável e empolgante, tanto na vida como na narrativa, de Jane Austen ao presente, de *Anna Kariênina* aos filmes populares de hoje em dia. Menciono todos esses exemplos para lembrar-lhes que, porque a vida é desafiadora e difícil, temos uma forte e legítima curiosidade pelos hábitos e valores das pessoas que nos rodeiam. E a fonte de nossa curiosidade não é nada literária. (Essa curiosidade também motiva nosso gosto por mexericos e pela última notícia da central de boatos.) A forte ênfase do romance no caráter da personagem também se deve a essa humaníssima curiosidade. Na verdade, ao longo dos últimos 150 anos essa curiosidade tem ocupado muito mais espaço no romance que na vida. Às vezes ela se torna autocomplacente, quase vulgar.

Para Homero, o caráter era um atributo definidor, uma qualidade essencial que nunca se alterava. Apesar de momentos de medo e indecisão, Odisseu é sempre corajoso. Em contrapartida, para Evliya Çelebi, autor de viagens otomano do século <sup>xvii</sup>, bem como para muitos escritores dessa época, o caráter do povo era uma feição natural das cidades que ele visitou, como o clima, a água e a topografia. Por exemplo, ele menciona, de um só jato que o clima de Trebizonda é chuvoso, os homens são firmes e as mulheres também. Hoje, simplesmente sorrimos ante a ideia de todos os habitantes de uma cidade terem os mesmos traços de caráter. Lembremos, porém, que o horóscopo do jornal, lido por milhões de pessoas que nele acreditam, baseia-se na ingênua convicção de que indivíduos nascidos mais ou menos no mesmo período partilham a mesma personalidade.

Como muita gente, acredito que Shakespeare é responsável por nossa concepção da moderna personagem de ficção, desenvolvida inicialmente num amplo leque de textos literários e mais tarde no romance do século <sup>xix</sup>. Shakespeare e, em especial, a crítica de Shakespeare ajudaram a personagem de ficção a se desprender de sua definição secular — a encarnação de um único atributo básico, um papel unidimensional, de natureza histórica ou simbólica (apesar do brilhante espírito de Molière, o protagonista de *O avaro* é sempre e apenas um avaro) — e transformaram-na numa entidade complexa, moldada por impulsos e condições conflitantes. A compreensão dostoiévskiana da natureza humana é uma ilustração perfeita de nossas noções modernas do ser humano — esse intrincado feixe de qualidades que não pode ser reduzido a nenhuma outra coisa. Contudo, em Dostoiévski, “caráter” se tornou muito mais forte e mais determinante que qualquer outro aspecto da vida; domina o romance e deixa nele uma marca indelével. Lemos Dostoiévski para entender os protagonistas, não a vida em si. Ler e discutir *Os irmãos Karamázov*, esse verdadeiramente grande romance, torna-se, através dos três irmãos e seu meio-irmão, uma discussão de quatro tipos de pessoa, quatro tipos de caráter. Assim como Schiller meditando

sobre tipos ingênuos e sentimentais, ficamos completamente absorvidos ao ler Dostoiévski. No entanto, ao mesmo tempo pensamos: “A vida não é bem assim”.

Influenciados pelas descobertas científicas sobre as leis da natureza e, depois, pela filosofia do positivismo, romancistas do século <sup>xix</sup> puseram-se a investigar a alma secreta do indivíduo moderno, criando uma esplêndida galeria de heróis e caracteres consistentes — “tipos” que representavam várias facetas da sociedade. Em seu influente *Aspectos do romance*, que trata do sucesso e das qualidades do romance do século <sup>xix</sup>, E. M. Forster dedica a maior parte de sua atenção ao tópico do caráter e das variedades de heróis novelísticos, classificando e descrevendo seu desenvolvimento. Ao ler esse livro, por volta dos meus vinte anos, quando sentia intenso desejo de ser romancista, eu achava que o caráter humano não era tão importante na vida real quanto Forster dizia que o era na literatura. Mas logo pensava: “Se é importante nos romances, deve ser importante na vida também — afinal, não sei muito a respeito da vida”. Não obstante, também concluía que um romancista de sucesso tinha de criar um herói inesquecível, como Tom Jones, Ivan Karamázov, Madame Bovary, Pai Goriot, Anna Kariênina ou Oliver Twist. Na juventude, esse era meu objetivo — mas depois nunca dei a nenhum de meus romances o nome de seu herói.

O interesse excessivo, desproporcional pelos traços e singularidades dos heróis novelísticos espalhou-se da Europa para o resto do mundo, como o próprio romance. Vendo pessoas e histórias de seus países através dos mecanismos do novo brinquedo estrangeiro chamado “romance”, romancistas de fora da Europa, no final do século <sup>xix</sup> e ao longo do <sup>xx</sup>, sentiram-se obrigados a criar em sua própria cultura um Ivan Karamázov ou um Dom Quixote. Críticos turcos das décadas de 1950 e 1960 orgulhosamente enalteciam os escritores provincianos que admiravam declarando: “Este romance mostra que mesmo numa pobre aldeia turca podemos encontrar um Hamlet ou um Ivan Karamázov”. O fato de a mais brilhante novela do russo Nikolai Leskov, que Walter Benjamin admirava imensamente, ser intitulada *Lady Macbeth de Mstensk* deve lembrar-nos de quanto disseminado era o problema. (Na verdade, a principal inspiração para esse romance foi *Madame Bovary*, e não *Macbeth*.) Ver as figuras literárias criadas nos centros culturais do Ocidente como artefatos fundidos e transportá-las — como os objetos de arte *ready-made* de Duchamp — para países não ocidentais, onde a arte do romance estava apenas florescendo, enchia esses autores de orgulho e satisfação. Eles sentiam que o caráter do povo de sua nação era tão profundo e complexo como o dos ocidentais.

Assim, durante muitos anos foi como se toda a comunidade da literatura e do pensamento crítico mundiais esquecesse que o que chamamos de “caráter” era, sobretudo no romance, fruto da imaginação humana, um constructo artificial. Lembremo-nos, mais uma vez, que Schiller usava a palavra “ingênuo” para descrever essas pessoas que não veem o artifício nas coisas e perguntemo-nos ingenuamente como o mundo da literatura conseguiu se manter tão silencioso e tão ingênuo em relação ao caráter dos protagonistas literários. Isso resultou do

interesse predominante pela psicologia — um campo que adquirira uma aura científica e que na primeira metade do século <sup>xx</sup> rapidamente se espalhou entre os escritores como uma doença contagiosa? Ou se deveu a uma onda de entusiasmo humanístico ingênuo e vulgar que sustentava a ideia de que as pessoas eram essencialmente as mesmas em toda parte? Ou talvez isso seja atribuível à hegemonia da literatura ocidental em relação a literaturas da periferia, onde o público leitor era pequeno?

O motivo geralmente mais aceito — e o que Forster advoga — é que as personagens literárias dominam a trama, o cenário e os temas, quando o romance está sendo escrito. Essa opinião, que tem alguns aspectos próximos do místico, é um artigo de fé entre muitos escritores, que a tratam como se fosse a própria verdade divina. A tarefa básica do romancista, acreditam, é inventar um herói! Uma vez que o autor consegue isso, o herói, como o ponto no teatro, vai ditar-lhe todo o curso do romance. Forster chega a dizer que nós, romancistas, devemos aprender com essa personagem literária o que temos a narrar no livro. Isso não prova a importância do caráter humano em nossa vida. Apenas mostra que muitos romancistas começam a escrever seus romances sem ter certeza da história e que essa é a única maneira como conseguem escrever. Ademais, aponta para o aspecto mais desafiador da escrita e também da leitura: o fato de que um romance é produto ao mesmo tempo de uma arte e de uma técnica. Quanto mais extenso o romance, mais difícil é para o autor planejar os detalhes, mantê-los em mente e criar uma percepção do centro da história.

Tais ideias, que situam os heróis e seus traços no centro do romance, têm sido aceitas tão ingenuamente e com tanta facilidade que são ensinadas como regras e métodos em cursos de redação criativa. Quando estava lendo e pesquisando em algumas das grandes bibliotecas americanas para preparar estas conferências, pouco encontrei quanto ao reconhecimento de que o aspecto do ser humano que chamamos de “caráter” é um constructo histórico e de que, como nossa própria constituição psicológica e emocional, o caráter de figuras literárias é um artifício no qual decidimos acreditar. Assim como o mexerico sobre o caráter de pessoas que conhecemos na vida real, discursos eloquentes que celebram a natureza inesquecível de certos heróis literários frequentemente não passam de retórica vazia.

Como acredito que o objetivo essencial da arte do romance é exhibir uma acurada representação da vida, permitam-me ser franco. Na verdade, as pessoas não têm tanto caráter como o que encontramos no romance, sobretudo no romance dos séculos <sup>xix</sup> e <sup>xx</sup>. Estou com 57 anos de idade ao escrever estas palavras. Nunca consegui identificar em mim mesmo o tipo de caráter que encontro nos romances — ou melhor, nos romances europeus. Ademais, o caráter humano não é tão importante na moldagem de nossa vida quanto se pretende que ele seja no romance e na crítica literária do Ocidente. Dizer que a criação do caráter da personagem deve ser o objetivo primário do romancista vai de encontro ao que sabemos sobre a vida humana em geral.

Contudo, ter um caráter, como ter um estilo pessoal na pintura pós-renascentista, confere distinção à pessoa: diferencia esse indivíduo dos outros. No entanto, mais decisivo que o caráter dos protagonistas de um romance é a maneira como eles se encaixam na paisagem que os rodeia, nos eventos e no meio.

Ao escrever um romance, de início meus anseios mais intensos são ter certeza de poder “ver” em palavras alguns tópicos e temas, explorar um aspecto da vida que nunca foi retratado até então e ser o primeiro a verbalizar os sentimentos, pensamentos e circunstâncias daquelas pessoas que vivem no mesmo universo que eu. No começo, há padrões formados por pessoas, objetos, histórias, imagens, situações, crenças, fatos históricos e pela justaposição de todas essas coisas — em outras palavras, há uma textura —, bem como situações que quero dramatizar, enfatizar e investigar mais profundamente. Tenham minhas figuras literárias um caráter forte ou moderado (como o meu), preciso delas para explorar novos campos e novas ideias. O caráter do protagonista principal de meu romance é determinado da mesma forma como o caráter de uma pessoa é forjado na vida: pelas situações e pelos acontecimentos que ele vivencia. A história ou trama é uma linha que efetivamente liga as várias circunstâncias que quero narrar. O protagonista é alguém moldado por essas situações e que ajuda a elucidá-las de modo eficaz.

Esforço-me para me identificar com meus protagonistas, pareçam eles comigo ou não. Imagino-os ganhando vida pouco a pouco, para ver o mundo do romance por seus olhos. A questão definidora da arte do romance não é a personalidade ou o caráter dos protagonistas, mas a maneira como veem o universo dentro da história. Para entender alguém e fazer observações morais a seu respeito, temos de compreender como o mundo se afigura a partir da posição que essa pessoa ocupa. Para isso precisamos de informação e de imaginação. A arte do romance se torna política, não quando o autor expressa opiniões políticas, mas quando fazemos um esforço para entender alguém que é diferente de nós em termos de cultura, classe e sexo. Isso significa sentir compaixão antes de emitir um juízo ético, cultural ou político.

A identificação do autor com os heróis de seu livro tem algo de infantil, sobretudo no processo de escrever frase por frase. Infantil, mas não ingênuo. Quando me identifico com cada um de meus heróis, meu estado de espírito se assemelha ao que eu sentia quando brincava sozinho na infância. Como todas as crianças, eu gostava de brincar de faz de conta, de colocar-me no lugar de outra pessoa e imaginar mundos de sonho, em que era um soldado, um famoso jogador de futebol ou um grande herói. (Em *Les mots*, ou *As palavras*, sua autobiografia, Jean-Paul Sartre capta poeticamente a semelhança entre um ato infantil de faz de conta e a disposição mental de um romancista.) Os jogos estruturais do romance que estou elaborando acrescentam mais uma alegria infantil ao prazer que extraio da escrita. Durante os 35 anos em que tenho ganhado a vida escrevendo romances, muitas vezes me senti afortunado por ter uma profissão que envolve brincar como

eu brincava na infância. Apesar de todos os seus desafios e do grande trabalho que demanda, ser romancista sempre me pareceu uma atividade prazerosa.

O processo de identificação é infantil, mas não é inteiramente ingênuo, porque não pode ocupar toda a minha mente. Enquanto parte de minha mente está criando gente de ficção, falando e agindo como meus heróis e em geral tentando se colocar na pele de outra pessoa, outra parte está cuidadosamente avaliando o romance como um todo — supervisionando a composição, imaginando como o leitor vai ler, interpretando a narrativa e os atores e tentando prever o efeito de minhas frases. Todos esses cálculos sutis, envolvendo o aspecto planejado do romance e o lado sentimental-reflexivo do romancista, revelam uma autoconsciência que está em direto contraste com a ingenuidade da infância. Quanto mais o romancista consegue ser, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental, melhor ele escreve.

Um bom exemplo do choque — ou da conformidade — entre o lado ingênuo do romancista (infantil, brincalhão, capaz de identificar-se com os outros) e seu lado sentimental-reflexivo (ciente da própria voz e mergulhado em questões técnicas) é o fato de que todo romancista sabe que existem limites para sua capacidade de identificar-se com os outros. A arte do romance consiste no truque de falar sobre nós mesmos como se fôssemos outra pessoa e sobre os outros como se estivéssemos no lugar deles. E, assim como há um limite para a medida em que podemos falar sobre nós mesmos como se fôssemos outra pessoa, também há um limite para a medida em que podemos nos identificar com outra pessoa. O anseio de criar os muitos tipos possíveis de herói superando todas as diferenças de cultura, história, classe e gênero — de transcender a nós mesmos a fim de ver e descobrir o todo — é um anseio liberador básico que torna atraente ler e escrever romances, bem como uma aspiração que nos faz reconhecer os limites da capacidade humana de entender o outro.

Há algo de tão especial em escrever e ler romances, um aspecto ligado a liberdade, imitar outras vidas e imaginar-se como outra pessoa, que eu gostaria de me demorar um pouco nesse ponto ético. Um dos aspectos mais prazerosos de escrever um romance é a constatação de que o romancista muda pouco a pouco, enquanto deliberadamente se coloca no lugar de suas personagens e enquanto realiza pesquisas e usa a imaginação. Ele não só vê o mundo pelos olhos de seu herói, como acaba se parecendo com seu herói! Outro motivo que me faz amar a arte de escrever romances é que ela me obriga a ir além de meu próprio ponto de vista e me tornar outra pessoa. Como romancista, tenho me identificado com outras pessoas e saído das fronteiras de meu eu, adquirindo um caráter que antes não tinha. Nos últimos 35 anos, escrevendo romances e colocando-me no lugar de outras pessoas, tenho criado uma versão mais depurada e mais complexa de mim mesmo.

Ir além dos limites do eu, perceber todos e tudo como um grande todo, identificar-se com o máximo de pessoas possível, ver o máximo possível: dessa forma, o romancista acaba se assemelhando àqueles antigos pintores chineses que

escalavam montanhas para captar a poesia de vastas paisagens. Estudiosos da pintura de paisagem chinesa, como James Cahill, gostam de lembrar a entusiastas ingênuos que o ponto de vista que abrange tudo a partir do alto num único olhar e possibilita essas pinturas é, na verdade, imaginário, e que nenhum pintor realmente cria suas obras no cimo de uma montanha. Da mesma forma, a elaboração de um romance implica a busca de um ponto imaginário a partir do qual se pode ver o todo. Esse ponto imaginário é também o local de onde se pode perceber mais claramente o centro do romance.

Quando uma pessoa fictícia vagueia numa grande paisagem, habita-a, interage com ela e se torna parte dela — esses são os atos que a tornam inesquecível. Anna Kariênina é memorável não por causa das flutuações de sua alma ou do conjunto de atributos que chamamos de “caráter”, mas por causa da vasta paisagem na qual está profundamente imersa e que se revela através dela em todos os suntuosos detalhes. Ao ler o romance, vemos a paisagem pelos olhos da heroína e sabemos que a heroína faz parte da riqueza dessa paisagem. Mais tarde, ela será transformada num signo inesquecível, num tipo de emblema que nos lembra a paisagem da qual faz parte. O fato de romances longos e ricos como *Dom Quixote*, *David Copperfield* e *Anna Kariênina* portarem o nome de suas personagens principais enfatiza o papel quase emblemático do protagonista: evocar toda a paisagem na mente do leitor. O que permanece em nossa mente muitas vezes é a configuração geral ou o mundo inclusivo do romance, que chamo de “paisagem”. Mas o protagonista é o elemento que nós sentimos que lembramos. Assim, em nossa imaginação, o nome dele ou dela se torna o nome da paisagem que o romance nos apresenta.

Em suas conferências sobre Shakespeare, Coleridge descreveu esse modo até hoje consagrado de representar protagonistas — como parte da paisagem que habitam: “O caráter das ‘dramatis personae’, como o das pessoas na vida real, deve ser inferido pelo leitor; não é dito a ele”. A observação de Coleridge teve efeitos de longo alcance. Quase oito gerações de romancistas e leitores — falo de um período de quase duzentos anos — concluíram que o desafio básico da arte novelística consiste na construção do caráter do protagonista e na descoberta bem-sucedida desse caráter por parte do leitor.

Lembremos que Coleridge escreveu essas palavras cerca de dois séculos depois de Shakespeare, quando o romance inglês estava em ascensão e Dickens estava prestes a escrever seus primeiros romances. No entanto, o desafio e a profunda alegria proporcionada pelo romance não ocorrem quando inferimos o caráter do protagonista baseados em sua conduta, mas quando nos *identificamos* com ele em pelo menos uma parte de nossa alma — e desse modo, ainda que temporariamente, libertamo-nos de nós mesmos, tornamo-nos outra pessoa e vemos o mundo pelos olhos de outra pessoa. Se a verdadeira função do romance consiste em descrever como é viver no mundo, isso evidentemente tem muito a ver com caráter humano e psicologia. Contudo, o assunto do romance é mais interessante que a simples psicologia. O que importa não é o caráter do indivíduo,

mas a maneira como ele reage às muitas formas do mundo — cada cor, cada acontecimento, cada fruto, cada flor, tudo que nossos sentidos nos trazem. E nossa identificação com o protagonista — o grande prazer e a grande recompensa oferecidos pela arte do romance — baseia-se nessas sensações.

Não é porque Anna Kariênina tem um tipo específico de caráter que Tolstói a descreve agindo de certo modo no trem de Moscou a São Petersburgo. Ele apenas relata os sentimentos de uma mulher malcasada que está voltando para casa de trem com um romance na mão depois de ter dançado com um belo e jovem oficial militar num baile em Moscou. O que torna Anna inesquecível é a precisão de muitos pequenos detalhes. Chegamos a ver, sentir e nos ligar a tudo da mesma forma que ela — a noite nevada lá fora, o interior do compartimento, o romance que ela está lendo (ou em vão tentando ler). Vemos, sentimos e nos interessamos como ela. Um motivo para isso talvez seja a maneira como Tolstói molda seu caráter: em contraste com a maneira como Cervantes retrata Dom Quixote, Tolstói apresenta Anna como suave e ambígua, deixando espaço suficiente para que nos identifiquemos com ela. Quando lemos *Anna Kariênina*, não somos deixados do lado de fora, como quando lemos *Dom Quixote*. O aspecto mais distintivo da arte do romance consiste em mostrar o mundo tal como os protagonistas o percebem, com todos os seus sentidos. E, como a ampla paisagem que vemos de longe é descrita através de seus olhos e de seus sentidos, colocamo-nos no lugar deles, comovemo-nos profundamente e migramos da perspectiva de um à perspectiva de outro para compreender a paisagem geral como um sentimento experimentado desde dentro. A paisagem em que as figuras caminham não lança sombras sobre elas; ao contrário, os protagonistas do romance foram imaginados e construídos para o preciso propósito de revelar os detalhes dessa paisagem e iluminá-la. Para isso têm de estar profundamente envolvidos com o mundo que percebem.

As técnicas pelas quais seu envolvimento é retratado serão o segundo e o terceiro tópicos desta conferência: trama e tempo no romance. Para dizer que o caráter ou a alma dos protagonistas *não* é o verdadeiro assunto do romance, temos de nos afastar do lado ingênuo de nossa mente e, de modo sentimental-reflexivo, detectar o artifício do retrato de caráter. Tal artifício é a base de nossa construção e de nosso entendimento das figuras literárias. O romancista desenvolve seus heróis de acordo com os tópicos que quer pesquisar, explorar e expor e com as experiências de vida que deseja pôr sob o foco de sua imaginação e sua criatividade.

O romancista não inventa primeiro um protagonista com uma alma muito especial e depois se deixa levar por ele a assuntos ou experiências específicas, segundo os desejos dessa figura. A vontade de explorar determinados tópicos surge primeiro. Só depois o romancista concebe as figuras mais adequadas para elucidar tais tópicos. É assim que sempre tenho feito. E acho que todos os escritores, consciente ou inconscientemente, fazem a mesma coisa.

A declaração “É assim que sempre tenho feito!” poderia ser o subtítulo destas conferências. Meu objetivo aqui é explicar o que entendo pelo gênero

chamado “romance”. Como minha imaginação se envolveu com esse gênero específico, que foi desenvolvido, moldado e colocado diante de mim como um brinquedo maravilhoso — um universo tridimensional composto de palavras, por milhares de escritores que me antecederam? Qual é o núcleo emocional e intelectual de minha obra como romancista? Meu ponto de vista é semelhante ao de um humanista cauteloso, porém otimista, que se julga capaz de retratar toda a humanidade na medida em que é capaz de entender a si mesmo e consegue expressar esse autoentendimento. Ingenuamente acredito que posso mostrar como a mente de outros romancistas funciona quando eles constroem um romance, contanto que transmita com sinceridade minha própria experiência de ler e escrever romances. Em outras palavras, existe em mim um lado ingênuo que me considera capaz de expressar para vocês, meus leitores, o lado sentimental-reflexivo de meu ser que está preocupado com os aspectos técnicos do romance.

Com relação a esse lado ingênuo de minha natureza, sinto uma afinidade com as teorias narrativas dos formalistas russos do começo do século <sup>xx</sup>, como Viktor Chklovski. O que chamamos de “trama”, a sequência de eventos da história, não é outra coisa senão uma linha que liga os pontos que desejamos mostrar e transpor. Essa linha não representa o material ou o conteúdo do romance — ou seja, o romance em si. Mas indica a distribuição, ao longo do texto, dos muitos milhares de pontinhos que compõem o romance. Unidades narrativas, assuntos, padrões, subtramas, mini-histórias, momentos poéticos, experiências pessoais, informações — como quer que resolvam chamar esses pontos, *eles* são as grandes e pequenas esferas de energia que me impelem e me encorajam a escrever um romance. Num ensaio sobre *Lolita*, Vladimir Nabokov chama esses pontos mais significativos, mais inesquecíveis, de “terminações nervosas” que formam um livro. A meu ver, essas unidades, assim como os átomos de Aristóteles, são entidades indivisíveis e irreduzíveis.

Baseando-me na *Física* de Aristóteles, tentei, em meu romance *O museu da inocência*, estabelecer uma relação entre esses pontos indivisíveis e os momentos que compõem o Tempo. De acordo com Aristóteles, assim como existem átomos indivisíveis e irreduzíveis, também existem momentos indivisíveis; e a linha que une esses momentos incontáveis é chamada de Tempo. Da mesma forma, a trama de um romance é a linha que liga as grandes e pequenas unidades narrativas indivisíveis. Naturalmente, os protagonistas precisam ter alma, caráter e constituição psicológica que justifiquem a trajetória e o drama demandados por essa linha, pela trama.

A principal qualidade que distingue o romance de outras narrativas longas e faz dele um gênero amplamente amado é a maneira como é lido: o ato de ver cada um desses pontinhos, essas terminações nervosas ao longo da linha, pelos olhos de uma das figuras da história e o processo de associar esses pontos com os sentimentos e percepções dos protagonistas. Sejam os fatos narrados na primeira ou na terceira pessoa, esteja o romancista ou o narrador consciente ou não dessa relação, o leitor absorve cada detalhe da paisagem geral associando-o com as

emoções e os estados de espírito de um protagonista próximo aos eventos. Esta é, portanto, a regra de ouro da arte do romance, derivada da própria estrutura interna do romance: o leitor deve ficar com a impressão de que mesmo uma descrição de um ambiente inteiramente desprovido de gente ou de um objeto completamente periférico à história é uma extensão necessária do mundo emocional, sensual e psicológico dos protagonistas. Embora a lógica comum indique que o que Anna Kariênina vê na paisagem para além da janela do trem pode ser aleatório e que o trem pode passar por qualquer tipo de cenário, enquanto lemos o romance os flocos de neve do lado de fora da janela do trem refletem para nós o estado de espírito dessa jovem mulher. Depois de dançar com o belo oficial num baile em Moscou, Anna se acomodou em seu compartimento e está voltando para a segurança de seu lar e de sua família — porém sua mente está centrada na aventura mais além, na força e na beleza assustadoras da natureza. Num bom romance, num grande romance, descrições de paisagens, numerosos objetos, histórias embutidas, pequenas digressões — tudo nos leva a sentir os estados de espírito, os hábitos e o caráter dos protagonistas. Vamos imaginar o romance como um mar feito dessas irreduzíveis terminações nervosas, desses momentos — das unidades que inspiram o escritor —, e nunca nos esqueçamos de que cada ponto contém um pouquinho da alma dos protagonistas.

Tal como Aristóteles o define em sua *Física*, o tempo é uma linha reta que une momentos distintos. Esse é o tempo objetivo, que todos conhecemos, com o qual concordamos e que acompanhamos através de calendários e relógios. Em contraste com outros gêneros de ficção longos e com textos de história, o romance retrata o mundo a partir do ponto de vista das pessoas que o habitam, através dos detalhes de suas almas e de suas sensibilidades — e, assim, no romance, o tempo não é o tempo linear e objetivo indicado por Aristóteles, mas o tempo subjetivo dos protagonistas. Entretanto, para determinar as relações entre os protagonistas, nós, leitores, ainda tentamos discernir — sobretudo quando lemos romances densamente povoados — o tempo objetivo partilhado por todas as personagens. Escritores sinceros e ingênuos, que não se preocupam com o artifício das técnicas narrativas, fornecem ao leitor frases explicativas como “Aproximadamente no instante em que Anna tomava o trem para Moscou, Levine, em sua propriedade...” para nos ajudar a construir o tempo objetivo em nossa imaginação. Mas nem sempre essas indicações do narrador são necessárias. O leitor pode imaginar o tempo objetivo partilhado do romance com a ajuda de acontecimentos como nevascas, tempestades, terremotos, incêndios, guerras, sinos de igreja, chamados à prece, mudanças de estação, epidemias, notícias de jornal, grandes eventos públicos — fenômenos que todos os protagonistas conhecem, mesmo os que não estão em contato direto com os outros. O processo de imaginar é político, por ser semelhante à maneira como podemos imaginar um grupo que *representa* as pessoas no romance, ou uma multidão urbana, ou uma comunidade, ou uma nação; e é nesse momento que o romance está mais longe da poesia e dos demônios interiores de seus protagonistas e mais próximo da história. Sentir a existência de

um tempo objetivo partilhado, quando estamos lendo um romance, suscita em nós uma emoção semelhante ao prazer que experimentamos quando contemplamos uma grande paisagem pintada e vemos tudo ao mesmo tempo: pensamos que encontramos o centro secreto do romance nas dobras da história e nas características de uma comunidade. A meu ver isso é ilusório. Em *Guerra e paz*, de Tolstói, e *Ulysses*, de James Joyce, dois romances em que muitas vezes sentimos a presença do tempo objetivo partilhado, o profundo centro secreto está relacionado não com a história, mas com a vida em si e com sua estrutura.

O que chamamos de “tempo objetivo” funciona como uma moldura que une os elementos do romance e faz com que eles se afigurem como se estivessem em uma paisagem pintada. Mas é difícil localizar essa moldura, e, assim, os leitores precisam da ajuda do narrador — porque tanto no processo da escrita quanto na leitura do romance a narrativa (ao contrário de uma paisagem pintada) exige que vejamos não a paisagem geral, e sim o que cada figura individual vê e percebe, e que apreciemos todos esses limitados pontos de vista. Numa paisagem chinesa clássica bem realizada, vemos ao mesmo tempo as árvores individuais, a floresta da qual formam parte e a paisagem geral. No caso do romance, porém, é difícil para o escritor e para os leitores distanciar-se dos protagonistas para distinguir o tempo objetivo e ter uma visão global do romance.

*Anna Kariênina* é um dos romances mais perfeitos que existem. E quem sabe como Tolstói o elaborou — através de revisão, correção e aprimoramento incessantes — sabe que é também um livro escrito com extremo cuidado. Contudo, Nabokov mostra — deliciando-se com o prazer de parecer mais inteligente que Tolstói — que, embora haja poucos erros nas histórias individuais dos protagonistas, Tolstói não estrutura efetivamente o tempo objetivo partilhado e que os calendários dos protagonistas estão em desacordo — em outras palavras, que o romance contém muitos erros cronológicos, que um editor cuidadoso teria percebido. Quem lê o romance por puro prazer não nota essas incoerências; acredita que os calendários de Tolstói são precisos. Esse descuido por parte do escritor e de seus leitores se deve ao hábito de escrever e ler romances com o foco antes no tempo dos protagonistas que no tempo geral da paisagem — hábito compreensível, porque ler um romance envolve entrar na paisagem e perder de vista o quadro geral.

Depois de Conrad, Proust, Joyce, Faulkner e Virginia Woolf, saltos na trama ou no tempo se tornaram uma parte aceita da técnica de revelar ao leitor o caráter, os hábitos e os estados de espírito dos protagonistas de um romance. Esses autores modernistas — que combinaram os acontecimentos na paisagem geral não de acordo com a sequência linear de relógios e calendários, mas de acordo com as lembranças dos protagonistas, seu papel no drama e, o mais importante, suas crenças e instintos — levaram leitores em todo o mundo (o romance já se tornara uma arte mundial!) a perceber que uma forma alternativa de entender a própria vida e compreender sua unicidade era dar atenção à própria experiência *subjetiva* do tempo. Ao descobrir — com a ajuda do romance moderno — a importância de

nosso Tempo pessoal e de nossos momentos, também aprendemos a ver o caráter do herói, seus traços psicológicos e emocionais, como parte da paisagem geral do romance. Entender, por intermédio do romance, os pequenos detalhes da vida que antes deixávamos passar despercebidos significa situá-los, imbuídos de significado, na paisagem geral e no contexto da história. Só entrando na paisagem geral mediante os pequeninos detalhes de nossa vida e de nossas emoções, adquirimos a força e a liberdade para compreender alguma coisa.

Os flocos de neve vistos da janela do trem podem nos falar sobre o estado de espírito de Anna Kariênina porque um jovem oficial, num baile em Moscou, tornou-a vulnerável, e ela se sentiu tocada a ponto de pensar em estabelecer uma relação emocional com ele. Inventar e construir o caráter de um protagonista exige que se combine a trama com os detalhes irredutíveis da vida real familiares a todos nós. Para mim, escrever um romance significa ser capaz de detectar na paisagem (o mundo) os estados de espírito, as emoções e os pensamentos de minhas personagens. Assim, sempre acho que devo unir os milhares de pontinhos que compõem um romance não traçando uma linha reta, mas traçando zigue-zagues entre eles. Num romance, objetos, móveis, salas, ruas, paisagens, árvores, a floresta, o clima, o panorama visto da janela — tudo nos parece uma função dos pensamentos e sentimentos dos protagonistas, formados a partir da paisagem geral do romance.