

**Como funciona a ficção**

James Wood

Tradução DENISE BOTTMANN

COSACNAIFY

A perfeição do detalhe tem a ver com a simetria: dois clandestinos encontraram dois outros clandestinos, e ambos os pares não têm nada a ver um com o outro.

Um escritor inglês tchekhoviano, o modernista Henry Green, gosta de interpolar comentários divertidos e deleita-se em desorientar o leitor. Seu romance *Caught* [Capturado] (1943) se passa durante a Blitz de Londres, e trata do Serviço Auxiliar de Bombeiros, a brigada composta por civis que, na época da guerra, por diversas razões, não haviam sido recrutados para o combate. A brigada é bastante incompetente; um dia, chamada para socorrer um incêndio doméstico, consegue entrar na casa errada – a vizinhança que está se incendiando. No dia seguinte, o oficial do distrito (um bombeiro profissional), chamado Trant, lembra o fiasco: “No número 15, quando Trant saiu do alojamento, sua mulher prometeu que faria uma torta de carne de porco para o jantar. Isso o fez lembrar do suboficial que tinha sido alvo de risadas no dia anterior, correndo feito uma galinha degolada, com os auxiliares dele feito um bando de gansos tontos”. Bom, por que a torta de carne de porco “lembrou Trant” do episódio anterior? Green não sente a menor necessidade de nos dizer. O máximo que podemos fazer é supor que Trant pensa algo do gênero: “torta de carne de porco... porco morto... quintal do sítio... galinhas correm depois de mortas... aquela maldita confusão de ontem quando meu pessoal ficou correndo feito galinha degolada”. Mas o que é árduo quando escrito dessa maneira joyceana é brilhantemente vago quando condensado no trecho breve e lacônico do estilo indireto livre de Green. Parece muito próximo da maneira como nossa cabeça funciona.

Mas talvez a cabeça de Trant não funcionasse assim. Talvez tenha pensado: “torta de carne de porco... maldita confusão de ontem... como uma galinha degolada” – nessa ordem?

## Personagem

*O engraçado foi quando um acadêmico americano falou de Beckett: “Ele não está nem aí para as pessoas. Ele é um artista”. Ai Beckett levantou a voz no meio do almoço de chá da tarde e gritou: “Mas eu me importo com as pessoas! Eu me importo!”.*

James e Elizabeth Knowlson (orgs.),

*Beckett Remembering: Remembering Beckett, 2006.*

60

O mais difícil é a criação do personagem de ficção. Digo isso devido ao número de romances de escritores novatos que começam com descrições que parecem fotografias. Vocês conhecem o estilo: "Minha mãe aperta os olhos sob a luz forte do sol e, por algum motivo, segura um faisão morto. Está com botas antigas de amarrar e luvas brancas. Tem um ar absolutamente infeliz. Meu pai, porém, está à vontade, extrovertido como sempre, vestindo aquele chapéu de veludo cinza de Praga do qual lembro tão bem de minha infância". O romancista inexperiente se prende ao estético, porque é muito mais fácil de descrever do que o móvel: o difícil é tirar as pessoas desse amálgama estagnado e movimentá-las numa cena. Quando deparo uma frase extensa como a da página acima, me preocupo, imaginando o romancista agarrado a um corrimão, com medo de se soltar.

60

Mas como se soltar? Como dar vida ao retrato imóvel? Ford Max Ford, em seu livro *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* [Joseph Conrad: Uma lembrança pessoal], aborda maravilhosamente bem a questão de colocar um personagem para funcionar – é o que ele chama de "engatar um personagem". Ford diz que Conrad "nunca acreditava que tinha realmente conseguido engatar seus personagens; nunca se convencia de que o leitor se convenceria, e isso explica por que alguns livros seus são tão longos". Gosto desta ideia: de que alguns romances de Conrad são longos porque ele não parava de mexer e remexer, página após página, na verossimilhança de seus personagens – isso sugere o contorno de um romance infinito. Pelo menos o afilto escritor iniciante fica em

boa companhia. Ford e Conrad adoravam uma frase do conto "La Reine Hortense", de Maupassant: "Era um cavalheiro de suíças ruivas que passava pela porta sempre na frente dos outros". Ford comenta: "Esse cavalheiro está tão bem engatado que não precisamos de mais nada a respeito dele para entender como vai agir. Ele 'engatou' e já pode entrar em ação".

Ford tem razão. Bastam pouquíssimas pinceladas para, digamos, dar vida a um retrato; e – como corolário disso – o leitor pode captar personagens miúdos, efêmeros e mesmo planos tão bem quanto heróis e heroínas grandiosos, redondos e elevados. Para mim, Gurov, o adúltero de "A dama do cachorrinho", é tão vívido, rico e sólido quanto Gatsby, o Hurstwood de Dreiser ou mesmo Jane Eyre.

61

Vamos pensar nisso por um momento. Um estranho entra numa sala. De que forma começamos a avaliá-lo? Olhamos o rosto, as roupas, claro. Ele é, digamos, de meia-idade, ainda bonito, mas está ficando careca – tem um espaço liso no alto da cabeça, con-tornado por um cabelo aparado que parece um daqueles círculos ingleses, meio sem cor. Algo em seu porte sugere um homem que espera ser notado; por outro lado, nos primeiros minutos ele passa tantas vezes a mão na cabeça que se pode desconfiar que não se sente muito à vontade com a perda do cabelo.

Esse homem, vamos supor, é engraçado, porque a metade de cima é caprichada – uma camisa elegante e bem passada, um bom paletó – e a metade de baixo é desleixada: calças manchadas e amassadas, sapatos velhos sem engraxar. Será que ele espera, então, que as pessoas só notem a parte superior? Será que isso indica certa confiança em sua habilidade de prender a atenção das pessoas? (Mantê-las olhando para o seu rosto.) Ou será que a vida

dele também é dividida assim? Talvez ele seja organizado em algumas coisas e desorganizado em outras.

62

Podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala, e com quem fala – como ele lida com o mundo. As pessoas, disse Edith Wharton, são como a casa dos outros: só conhecemos delas aquilo que se limita com a nossa. Digamos que o homem com as calças desleixadas entre numa sala onde há um homem e uma mulher. Ele fala primeiro com a mulher e ignora o homem. Ah, dizemos, então ele é *daquele* tipo. Mas aí o romancista comenta que a mulher com quem ele fala não tem absolutamente nenhum atrativo. E de súbito a capacidade extraordinária do romance se manifesta: ao contrário do cinema, por exemplo, o romance pode nos revelar o que pensa um personagem. E nesse momento o romancista ainda acrescenta, em estilo indireto livre: "A mãe, muito tradicional em suas maneiras, sempre o ensinou que um cavalheiro deve falar primeiro com a mulher menos atraente na sala, para que ela se sinta à vontade. Simples cavalheirismo". Esse trecho não ocuparia mais do que um parágrafo.

63

Em *O eclipse* [L'Éclipse, 1962], filme de Antonioni, a luminosa Monica Vitti visita a bolsa de valores de Roma, onde trabalha seu noivo, interpretado por Alain Delon. Delon aponta um homem gordo que acabou de perder 50 milhões de liras. Intrigada, ela segue o homem. Ele pede uma bebida num bar, mal toca nela, vai para um café, onde pede uma *acqua minerale*, na qual mal toca de novo. Rabisca alguma coisa num pedaço de papel e o deixa na mesa. Imaginamos

que deva ser uma série de números furiosos e melancólicos. Vitti se aproxima da mesa e vê que é o desenho de uma flor...

Quem não adoraria essa pequena cena? É tão delicada, tão terna, tão indireta e levemente bem-humorada, e a brincadeira nos pega tão bem... Tínhamos uma ideia preconcebida de qual seria a reação da vítima da catástrofe financeira – a queda, o desespero, a auto-destruição –, e Antonioni confundiu nossas expectativas. O personagem desliza por entre nossas percepções mutáveis, como um barco se movendo por entre barragens. Começamos numa certeza mal colocada e terminamos no mistério sem lugar fixo.

A cena leva à pergunta: o que realmente constitui um personagem? A única coisa que sabemos a respeito desse investidor é o que nos conta esse episódio; ele não aparece mais no filme. Ele é de fato, no fim das contas, um “personagem”? Ninguém negaria que Antonioni revelou algo intenso e profundo sobre o temperamento desse homem, e por extensão sobre certa preocupação humana sob pressão – ou, talvez, sobre certa vontade defensiva de preocupação sob pressão. Revelou-se algo vivo, humano. Assim, essa cena demonstra que a narrativa pode dar, e muitas vezes dá, uma noção vívida de um personagem sem dar uma noção vívida de um indivíduo. Não conhecemos esse homem em particular, mas conhecemos seu comportamento particular nesse momento específico.

Diariamente inúmeros absurdos são escritos sobre os personagens de ficção – por aqueles que acreditam de mais e por aqueles que acreditam de menos no personagem. Os que acreditam de mais mantêm um férreo conjunto de ideias preconcebidas sobre eles: devem se fazer “conhecer”, não devem ser “estereótipos”,

devem ter um “interior” e um exterior, profundidade e superficialidade, devem “crescer” e “se desenvolver” e devem ser pessoas de bem. Ou seja, devem ser muito parecidos com a gente. No *New York Times*, uma crítica reclama que “o conquistador decrépito” interpretado pelo septuagenário Peter O’Toole no filme *Vênus* [Venus, 2006], com roteiro de Hanif Kureishi, e Hector, o professor idoso “que apalpa seus alunos” na peça teatral e filme de Alan Bennett, *Fazendo história* [The History Boys, 2006], deveriam ser pessoas de relativo “bom caráter”, mas cujo comportamento os faz parecer “venais e autoiludidos”. Há o que ela chama de “um significativo fator de nojo” em assistir esses velhos “caçando” suas jovens presas. Mas, acrescenta a crítica, em vez de apresentar esses personagens como os predadores que realmente são, os cineastas parecem querer que simpatizemos com eles e até que elogiemos esse comportamento. O problema com *Fazendo história* é que “supõe que o público vai aceitar o herói lascivo tão plenamente quanto os criadores do filme o aceitam”.

Em outras palavras, os artistas não deveriam nos pedir para entender personagens que não aprovamos – ou, pelo menos, não enquanto não os tiverem condenado de maneira clara e rigorosa. A ideia de que podemos sentir aquele “fator de nojo” e, ao mesmo tempo, enxergar a vida através dos olhos daqueles dois velhos lascivos; de que o fato de sairmos de nós mesmos para entrar em campos fora de nossa experiência diária pode em si mesmo constituir uma lição de moral e de solidariedade, parece estar fora do alcance da jornalista, sobre a qual só podemos dizer que, quando chegar aos setenta anos, provavelmente não será tão intransigente. Mas não há nada de extraordinário nesse artigo. Uma espiada nos

\* Caryn James, “December and May: Desire vs. Ick Factor”. *The New York Times*, 15 Jan. 2007.

milhares de tolas “resenhas do leitor” na Amazon.com, reclamando de “personagens desagradáveis”, confirma a epidemia de bom-mocismo moralizante.

65

Por outro lado, os que acreditam de menos nos personagens dizem que eles simplesmente não existem. O romancista e crítico William Gass comenta a seguinte passagem de *The Awkward Age* [A idade ingrata]: “O sr. Cashmore, que seria muito ruivo se não fosse muito careca, usava um monóculo e tinha o lábio de cima comprido; era grande e garboso e proferia pequenas exclamações petulantes que não combinavam com seu tipo”. Gass diz:

Depois dessa, podemos imaginar qualquer outra frase sobre o sr. Cashmore. Ora, a pergunta é: o que é o sr. Cashmore? Eis minha resposta: o sr. Cashmore é (1) um som, (2) um nome próprio, (3) um sistema complexo de ideias, (4) uma percepção ativa, (5) um instrumento de organização verbal, (6) um tipo falso de referência e (7) uma fonte de energia verbal. Ele não é um objeto de observação, e sobre ele não se pode dizer corretamente nada do que se aplica a pessoas.\*

Penso que isso é profunda e incorrigivelmente errado. É claro que os personagens são conjuntos de palavras, pois a literatura é um conjunto de palavras: isso não nos diz coisa alguma, e é como nos informar pernosticamente que um romance não pode criar realmente um “mundo” imaginário por ser apenas um volume encadernado de folhas de papel. E claro que o sr. Cashmore, as-

\* William Gass, *Fiction and the Figures of Life* [1970].

sim apresentado por James, se tornou de imediato “um objeto de observação” – justamente porque estamos olhando uma descrição dele. Gass afirma que “sobre ele não se pode dizer corretamente nada do que se aplica a pessoas”, mas foi justo isso que James acabou de fazer: disse sobre ele coisas que normalmente se aplicam a uma pessoa real. Contou que o sr. Cashmore é careca e ruivo, e disse que suas “exclamações petulantes” pareciam destoar do garbo e da estatura (“não combinavam com seu tipo”). Nesse momento, claro, nos toques preliminares de James, o sr. Cashmore acabou de ser criado e mal chega a existir; Gass confunde a virgindade edênica do personagem com sua essência posterior à Queda. Ou seja, o sr. Cashmore é, aqui, como o andaime daquelas construções que vemos na rua e que tantas vezes parece cenário de teatro. É óbvio que se pode acrescentar “qualquer outra frase sobre o sr. Cashmore” às que já temos: isso porque foram só elas que James disse até agora. Quanto mais tinta ele aplicar, menos provisório o personagem vai parecer. As palavras de Gass parecem exprimir ceticismo, mas na verdade representam apenas uma frivolidade fátua, uma recusa em aprender sobre os outros na literatura. A meu ver, negar o personagem de modo tão extremo equivale essencialmente a negar o romance.

66

Mas, repetindo, o que é um personagem? Fico enredado em ressaltar: se disser que um personagem parece estar ligado à consciência, a um funcionamento mental, os vários exemplos magníficos de personagens que parecem pensar muito pouco, que raramente aparecem pensando, vão se rebelar (*Gatsby*, Capitão Ahab, Becky Sharp, *Widmerpool*, Jean Brodie). Se refinar essa ideia, repetindo que um personagem guarda pelo menos alguma ligação essencial

com uma vida interior, com a introspecção, e é visto “de dentro”, ficarei diante dos belos exemplos contrários, como o daquelas duas adúlteras, Anna Kariênina e Effi Briest: a primeira faz muitas reflexões e é vista tanto interna como externamente, e a segunda, no romance de mesmo nome de Theodor Fontane, é vista quase por completo de fora, com pouco espaço reservado à reflexão explícita. E ninguém há de dizer que Anna é mais vívida do que Effi simplesmente porque vemos Anna pensar mais.

Se tentar distinguir personagens principais de secundários – personagens redondos e planos – e disser que eles se diferenciam na sutileza, na profundidade, no espaço que ocupam na página, terei de admitir que muitos personagens ditos planos me parecem mais vivos e mais interessantes como estudo humano, por mais efêmeros que sejam, do que personagens redondos a que supostamente estão subordinados.

67

O romance é o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquivava às regras que lhe são ditadas. E o personagem de romance é o próprio Houdini dessa excepcionalidade. Não existe esse negócio de “o personagem de romance”. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada. Algumas têm tanta solidez que podemos especular sobre suas motivações: por que Hurstwood rouba o dinheiro? Por que Isabel Archer volta para Gilbert Osmond? Qual é a verdadeira ambição de Julien Sorrel? Por que Kirílov quer se matar? O que almeja o sr. Biswas? Mas existem dezenas de personagens de ficção que não são evocados de forma convencional ou redonda, e também são vivos e vívidos.

O sólido personagem de ficção oitocentista (e incluo aí Biswas), que nos apresenta mistérios profundos, não é a “melhor”, a ideal, nem sequer a única maneira de criar um personagem (embora não mereça o enorme ar de superioridade com que é tratado pelo pós-modernismo). Meu gosto pessoal pende para o personagem apenas esboçado, cujas omissões e lacunas nos intrigam, fazendo-nos entrar em suas superficialidades profundas: por que Onegin rejeita Tatiana e então provoca uma briga com Lenski? Púchkin não nos dá praticamente nenhuma pista para a resposta. O Zeno de Svevo é louco? O narrador de *Fome*, de Hamsun, é louco? Dispostos somente da narração não confiável deles.

68

Talvez porque eu não saiba bem o que é um personagem, acho muito comovedores aqueles romances pós-modernos, como *Pnin*, ou *A primavera da srta. Jean Brodie*, ou *O ano da morte de Ricardo Reis*, ou *Os detetives selvagens*, de Roberto Bolaño, que nos apresentam personagens ao mesmo tempo reais e irrealis. Em todos esses romances, o autor nos pede para refletir sobre o caráter fictício dos heróis e heroínas que aparecem no título. E, num excelente paradoxo, é justamente essa reflexão que desperta no leitor o desejo de tornar esses personagens “reais”, de dizer aos autores: “Eu sei que eles são apenas fictícios – você já me disse várias vezes. Mas eu só consigo *conhecê-los* tratando-os como reais”. É assim que *Pnin* funciona, por exemplo. Um narrador não confiável insiste que o professor Pnin é um “personagem” nos dois sentidos da palavra: um tipo (imigrante excêntrico e cômico) e um personagem de ficção, uma fantasia do narrador. Mas, exatamente por sentirmos a superioridade desdenhosa do narrador em relação à sua propriedade tola e insensata, insistimos

que por trás do “tipo” deve existir um Pnin real, alguém que vale a pena “conhecer” em toda a sua plenitude e complexidade. E o romance de Nabokov é construído de tal forma que nos desperta esse desejo de um professor Pnin de carne e osso, uma “ficção verídica” que se contraponha às ficções falsas do narrador malévolo e opressor.

69

O ano da morte de Ricardo Reis, o grande romance de José Saramago, funciona de um modo um pouco diferente, mas com o mesmo efeito; e tal como *Pnin* torna-se um exame emocionante do que é um ser real. Ricardo Reis, médico que morava no Brasil, é um esteta reservado e conservador que decidiu voltar a Portugal, sua terra de origem. É final de 1935, e o grande poeta Fernando Pessoa acabou de morrer. Reis também é poeta e lamenta a morte de Pessoa. Não sabe bem o que fazer. Tem algumas ecônomicas e por algum tempo mora num hotel, onde mantém um caso com uma camareira. Escreve uma série de belos poemas e é visitado pelo fantasma de Pessoa, com quem conversa. Saramago descreve essas conversas de maneira direta e literal. Reis vagueia pelas ruas de Lisboa, enquanto 1935 se converte em 1936. Ele lê os jornais e fica cada vez mais alarmado com o ladrado dos cães europeus: guerra civil e ascensão de Franco na Espanha, Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, e a ditadura fascista de Salazar em Portugal. Gostaria de fugir dessas más notícias. Reflete carinhosamente sobre o caso de John D. Rockefeller, com 97 anos, que recebe diariamente uma montagem especial do *New York Times*, preparada apenas com boas notícias. “As ameaças quando nascem, são como o sol, universais, mas ele recolhe-se a uma sombra que lhe é particular.”

Ricardo Reis, porém, não é um personagem de ficção “de verdade”, seja lá o que isso signifique (como David Copperfield ou Emma Bovary). É um dos quatro pseudônimos que o verdadeiro Pessoa – o poeta que morava e trabalhava em Lisboa e morreu em 1935 – usava para escrever poesia. A vibração especial desse livro, o matiz e a delicadeza que lhe dão um ar alucinatório, se deve à solidez que Saramago injeta num personagem de dupla ficção: primeiro de Pessoa, depois de Saramago. Com isso, ele pode nos intrigar com algo que já sabemos, ou seja, que Ricardo Reis é fictício. Saramago faz disso algo profundo e comovente, porque o próprio Ricardo também se sente um tanto fictício, no máximo um espectador à sombra, um homem à margem das coisas. E, quando Ricardo Reis reflete sobre isso, sentimos uma estranha ternura por ele, cientes de algo que *ele não sabe* – que ele não é real.

70

Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos? É uma pergunta semelhante à de Saramago; mas vale notar que ele chega à sua pergunta percorrendo o caminho oposto ao daqueles romancistas pós-modernos que gostam de nos lembrar da metaficcionalidade de todas as coisas. Existe certo tipo de romancista pós-moderno (como John Barth, por exemplo) que vive nos advertindo: “Lembrem, esse personagem é só um personagem. Eu o inventei”. Começando com um personagem inventado, porém, Saramago consegue atravessar o mesmo ceticismo, mas em direção contrária, rumo à realidade, às questões mais profundas. Com efeito, ele pergunta: mas o que é “só um personagem”? E a incerteza de Saramago é mais real do que o ceticismo de William Gass, pois



ninguém na vida diz “eu não existo”. Pelo contrário, dizemos: “Acredito que existo”, exatamente como faz Ricardo.

Nos romances de Saramago, o ser pode lançar uma mera sombra, como Ricardo Reis, mas essa sombra supõe não a inexistência do ser, e sim sua difícil visibilidade, sua quase invisibilidade, tal como a sombra lançada pelo sol nos alerta que não podemos fitá-lo diretamente. Ricardo Reis é reservado, espectral. Ele não quer entrar em relações reais, inclusive as relações reais da política. A Europa se encaminha para a guerra, mas Ricardo se indaga voluptuosamente se ele existe. Escreve os versos: “Nada somos que valha / Somo-lo mais que vão”. Outro poema começa: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. E, no entanto, o romance sugere que talvez seja censurável se sentir contente com o espetáculo do mundo quando o espetáculo do mundo é horrorizante.

71

A pergunta desse romance e de grande parte da obra de Saramago não é o já batido jogo “metaficcional” de “Ricardo Reis existe?”. É a pergunta muito mais lancinante: “Existimos se nos recusamos a nos relacionar com as pessoas?”.

72

O que significa “amar” um personagem de ficção, sentir que o conhecemos? Que tipo de conhecimento é esse? A srta. Jean Brodie é um dos personagens de romance mais amados na literatura inglesa do pós-guerra e um dos raros a soar como um nome bastante familiar. Mas, se você descer a Princes Street, em Edimburgo, arastando um microfone e perguntando às pessoas o que elas “sabem” sobre a srta. Brodie, aqueles que leram o romance de Muriel

Spark provavelmente vão desfiar alguns aforismos: “Estou em minha primavera”, “Você é a *crème de la crème*”, “Os filisteus chegaram, sr. Lloyd”, e assim por diante. São frases famosas de Jean Brodie. Em outras palavras, a srta. Brodie não é realmente “conhecida”. Nós a conhecemos como suas alunas a conheciam: como um conjunto de citações, uma apresentação retórica, uma aula. Na Escola Feminina Marcia Blaine, cada integrante do grupo de Brodie é “famosa” por alguma coisa: Mary Macgregor é famosa por ser burra, Rose é famosa pelo sexo, e assim por diante. A srta. Brodie, pelo visto, é famosa por suas frases. É em torno exatamente dessa tenuidade do personagem que tendemos a construir um manto interpretativo mais denso.

Quase todos os romances de Muriel Spark são poderosamente criados e entregues com devoção a um regime de fome. Seu estilo magnificamente enxuto, aquele “nunca justifique, nunca explique”, parece uma provocação deliberada: sentimos a compulsão de transformar o simples crescente de seus personagens em sólida lua cheia. Mas, embora essa recusa de um plenilúnio de sentimentos ou explicações fosse um pouco temperamental, também era uma questão moral. Spark estava profundamente interessada no quanto podemos conhecer de alguém, e interessada no quanto um romancista, que é quem mais aspira a tal conhecimento, pode conhecer de seus personagens. Ao reduzir a srta. Brodie a uma simples coleção de máximas, Spark nos obriga a voltar alunos de Brodie. No decorrer do romance, nunca deixamos a escola nem vamos para casa com ela. Nunca a vemos em sua vida particular, fora de cena. A srta. Brodie é sempre a professora em ação, mantendo uma face pública. Supomos que há alguma frustração e mesmo certo desespero nela, mas a romancista nos nega acesso ao interior do personagem. Brodie fala muito sobre sua primavera, mas não a vemos, e surge uma suspeita maldosa de

que falar tanto sobre a própria primavera, signifique, talvez, já ter passado dessa estação.

Spark sempre exerce um controle inflexível sobre seus personagens de ficção, e aqui ela faz alarde disso: pontua a história com uma série de *flashes* do futuro, por meio dos quais ficamos sabendo o que acontece com os personagens após o enredo principal (a srta. Brodie morre de câncer, a aluna Mary Macgregor morre aos 23 anos num incêndio, outra aluna entra para um convento, outra se casa, outra ainda nunca vai ser tão feliz como no dia em que descobriu a álgebra). Essas frias profecias parecem cruéis para alguns leitores; parecem julgamentos tão sumários... Mas são comuns, porque sugerem a ideia de que, se a srta. Brodie nunca teve sua primavera, algumas de suas alunas a tiveram na meninice - naqueles dias enaltecidos, ao menos pelos professores, como os "dias mais felizes da nossa vida".

Esses *flashes* fazem mais uma coisa: lembram-nos de que Muriel Spark dispõe do controle supremo sobre suas criações; e lembram-nos... da srta. Brodie. Essa autoridade tirânica é exatamente o que Sandy Stranger,\* sua aluna mais inteligente, odeia e do que

por fim acusa a professora: é uma fascista e uma calvinista escocesa, predestinando a vida das alunas, forçando-as a adotar formas artificiais. É isso o que o romancista faz também? Essa é a pergunta que interessa a Spark. O romancista adota uma onisciência de tipo divino, mas o que ele realmente sabe sobre suas criaturas? Certamente apenas Deus, o criador supremo de nossas vidas, pode saber os passos que damos, e certamente apenas Deus tem o direito moral de decidir tais coisas. Nabokov costumava dizer que movia seus personagens de lá para cá como escravos ou peças de xadrez - não tinha tempo para aquela impotência e ignorância metafórica dos autores que gostam de dizer: "Não sei o que aconteceu, mas meu personagem se libertou de mim e agiu por conta própria, não tive nada a ver com isso". Absurdo, dizia Nabokov; se eu quiser que meu personagem atravessa a rua, ele atravessa a rua, e pronto. Eu é que mando nele. A ficção de Nabokov, como a de Spark, explora as implicações de tal poder: no final Timofey Phin se recusa a ser levado pelo narrador importuno de Nabokov, que se parece de modo suspeito com o próprio Nabokov. Numa passagem memorável, Phin diz que se recusa a "trabalhar sob" o narrador (que está

\* Sandy Stranger: é impressionante como resiste a convenção de dar nomes alegóricos aos personagens. Mas isso acontece porque não é apenas uma convenção. Em certo sentido, realmente somos como nos chamam, pelo menos desde o Antigo Testamento, quando Deus mudou o nome de Jacó para Israel, que significa que ele lutava com Deus. Tolstói, prático como sempre, escreveu um rascunho inicial de *Guerra e paz* em que o conde Rostóv aparece simplesmente como onde Prostói: prostói, em russo, quer dizer "simples, honesto". Temos Becky Sharp (em *A feira das vaidades*), a srta. Temple (em *Jane Eyre*). Felicidade (em "Um coração simples") e dezenas de personagens em Dickens, como Krook e Pecksniff, e Charles Ryder e Sebastian Flyte, em *Memórias de Brideshead* (o narrador *segue* simplesmente *anda a cavalo [rides]*, ao passo que o herói maldado *da [flees]* e depois cai). A ficção, de fato, não se mostra muito ficcional quando recorre a tais expedientes. Afinal, as pessoas na vida parecem mesmo se torcer misteriosamente o nome que têm, ou o contrário deles (mas ainda numa →

→ estranha relação com o significado do nome): Wordsworth [*word*: palavra; *worth*: valor] certamente vale suas palavras; Kierkegaard significa "átrio de igreja" em dinamarquês; o falecido cardeal Sin [pecado] foi arcebispo de Manila; um importante filósofo chamado John Wisdom [sabedoria] foi aluno de Wittgenstein; um dos atuais membros do colégio universitário de Eton tem um nome muito waughiano de exmo. P. J. Remnant [resíduo]. Shakespeare brincou com essa ideia em *Henrique IV*, parte 1, quando o príncipe Hal espicaça Falstaff por causa da covardia: "O quê, um covarde, sir John Paunch [pança]?" Ao que o cavaleiro pançudo responde: "Eu não sou o seu avô John de Gaunt [esquelético], mas não sou nenhum covarde, Hal", ao que Muriel Spark dá uma réplica espirituosa em *A primavera da srta. Jean Brodie*, ao introduzir uma professora desagradável "cujo sobrenome era Gaunt e que de fato era um varapau". Como, ao que consta, Púchkin disse sobre Oneguín e Tatiana: "Sabe que minha Tatiana rejeitou meu Eugênio? Nunca esperaria isso dela".

em vias de se tornar o chefe do departamento no qual o professor Pnin dá aulas). Essa era uma das preocupações constantes de Spark, desde os primeiros romances, como *The Comforters* [Os confortadores] e *Memento Mori*, até o último deles, *Uma escola para a vida*. Ela usava a literatura para refletir sobre as responsabilidades e limitações da própria literatura, e na verdade sobre as dificuldades e limitações de toda a criação literária.

73

Essa autoconsciência literária e o empenho em enxugar a forma conferiam a Spark, por vezes, um ar *nouveau romancier* como o de Alain Robbe-Grillet ou o do vanguardista inglês B. S. Johnson, que certa vez publicou um romance, *The Unfortunates* [Os desafortunados], que consistia em folhas soltas numa caixa para o leitor arrumar como bem entendesse. *Christie Malry's Own Double Entry* [A escrituração pessoal de Christie Malry], outro romance um pouco mais convencional de Johnson, é muito engraçado e pontilhado de divertidas reflexões metaliterárias. A mãe de Christie diz coisas do gênero: "Meu filho: para as finalidades deste romance, tenho sido sua mãe nos últimos dezoito anos e cinco meses". No enterro da mãe, "Christie era o único presente, sendo a economia em relação aos parentes (e a muitas outras coisas) uma das virtudes deste romance". Como Nabokov e Spark, B. S. Johnson percebia a semelhança entre Deus, o criador onisciente, e o romancista onipotente, que pode fazer o que quiser com suas "peças de xadrez". A certa altura, a mãe de Christie está explicando como Adão e Eva comeram da árvore. E diz: claro, a coisa toda é absurda, porque Deus, sendo onisciente, podia parar aquilo a hora que quisesse. "Mas não: Deus vai inventando as coisas à medida que avança, como alguns romancistas."

Mas a diferença entre Johnson e Spark também é instrutiva. Johnson lida com essas questões, embora no fundo não se detenha nelas como Spark, Nabokov ou Saramago. Ao fim e ao cabo, não há aquela pressão inquisitiva que é possível perceber nesses autores. Johnson se limita a repetir várias vezes – e de maneira muito divertida – a pergunta: "Christie existe?", mas não a pergunta metafísica: "Como Christie existe?" – que, na verdade, é a pergunta: "Como nós existimos?". Seu romance tem essa atmosfera de leveza pós-moderna porque Johnson não consegue ser cético a sério, pois não consegue ser afirmativo a sério (ao contrário de Saramago, que, como vimos, extrai o ceticismo da afirmação). Jean Brodie, mesmo que a vejamos somente em algumas cenas misturadas como num baralho de cartas, existe para Spark, tem presença metafísica, e existe para nós também. É por isso que as perguntas "Quem era Jean Brodie? Quem a conhecia de fato?" têm poder e efeito. Mas Christie Malry não existe realmente para Johnson. Ele é negado antes de ser acreditado.\*

74

Afirmar que podemos conhecer Jean Brodie tão profundamente quanto podemos conhecer Dorothea Brooke; afirmar que a lacuna

\* *O aceso da vida* é outro exemplo de romance que recorre ao jogo metaliterário para apresentar um argumento sério e fundamentalmente metafísico sobre os diferentes modos de viver e de narrar uma vida. Gabriel Josipovici discute Beckett nessa linha, em seu livro *On Trust* [Sobre a confiança] [2000]. Ele comenta que Foucault gostava de citar *O inominável* como prova da morte do autor: "Não importa quem está falando, diz alguém, não importa quem está falando", escreveu Beckett. Segundo Josipovici, Foucault esquece que "não é Beckett que está dizendo isso, e sim um de seus personagens, e que a questão desse personagem é que ele está lutando desesperadamente para descobrir quem fala, para recuperar a si mesmo como mais do que uma simples feitura de palavras, para arrancar um 'eu' de 'diz alguém'".

é tão profunda quanto a solidez, que a ausência na caracterização pode ser uma forma de conhecer tão profunda quanto a presença, que os personagens de Spark, de Saramago e de Nabokov podem nos comover tanto quanto os de James e os de Eliot significa não conceder uma vírgula ao ceticismo de William Gass. Não que todos esses personagens tenham o mesmo nível de “profundidade”, mas todos eles são objetos de observação, para usar as palavras de Gass; todos eles são mais do que mero conjunto de palavras (embora, claro, *sejam* conjuntos de palavras); e coisas que se podem dizer sobre as pessoas também podem ser ditas sobre eles. Todos são “reais” (têm uma realidade), mas de modos diferentes. Esse grau de realidade é diferente de autor para autor, e nossa fome de profundidade ou de grau de realidade de um personagem é dirigida por cada escritor e se adapta às convenções internas de cada livro. É assim que podemos ler W. G. Sebald num dia, Woolf no dia seguinte e Philip Roth no outro, sem exigir que se assemelhem. Seria um erro de categoria flagrante acusar Sebald de não nos oferecer personagens “redondos” ou “profundos”, ou acusar Woolf de não nos oferecer montes de personagens secundários fortes e interessantes à maneira de Dickens. Creio que os romances tendem a falhar não quando os personagens não são vívidos ou profundos o suficiente, e sim quando o romance em questão não nos ensina como nos adaptar a suas convenções, não desperta uma fome específica por seus personagens, por seu grau de realidade. Nesses casos, nosso apetite logo se frustra e cresce desmesuradamente além daquilo que nos é oferecido, e tendemos a culpar o autor por não nos dar o suficiente – reclamamos que os personagens não são vivos, não são redondos ou livres o bastante. No entanto, nem sonharíamos em acusar Sebald, Woolf ou Roth – nenhum deles está especialmente interessado em criar personagens no sentido sólido e antiquado do século XX – de nos abandonar dessa maneira, porque eles nos

instruíram tão bem em suas convenções, em seus vastos limites, que ficamos satisfeitos com o que eles nos dão.

75

Mesmo os personagens que julgamos “solidamente realizados”, no sentido realista convencional, se mostram menos sólidos à medida que os observamos. Penso que há uma distinção básica a se fazer entre romancistas como Tolstói, Trollope, Balzac ou Dickens, ou dramaturgos como Shakespeare, que parecem criar espontaneamente galerias de pessoas que não são nada parecidas com eles mesmos, e aqueles outros escritores menos interessados ou talvez menos naturalmente dotados nessa faculdade, e que mesmo assim nutrem enorme interesse pelo eu – James, Flaubert, Lawrence, talvez Woolf, Musil, Bellow, Michel Houellebecq, Philip Roth. Os indivíduos vibrantes de Bellow são dickensianamente vívidos, e o próprio Bellow tinha interesse estético e filosófico pelo indivíduo, mas ninguém diria que ele é um grande criador de indivíduos de ficção. Não ficamos nos indagando, “o que faria Augie March ou Charlie Citrine?”. Iris Murdoch é a integrante mais pungente dessa segunda categoria, justamente porque passou a vida inteira tentando fazer parte da primeira categoria. Em sua crítica literária e filosófica, ela sempre ressalta que a criação de personagens livres e independentes é a marca do grande romancista; no entanto, seus próprios personagens nunca têm essa liberdade. Ela também sabia disso: “E logo se descobre que, por mais que a pessoa esteja ‘interessada em outras pessoas’, no sentido comum, esse interesse não lhe garante absolutamente o conhecimento necessário para criar um persona-

\* Excerto o herói e narrador de *A Fan's Notes*, um bom romance de Frederick Exley, que invoca explicitamente o exemplo de Augie.

gem que não seja ela mesma. É impossível, parece-me, deixar de ver essa falha como uma espécie de falha espiritual”.

76

Mas Murdoch é muito rigorosa consigo mesma. Existem inúmeros romancistas cujos personagens são muito parecidos entre si, ou com o romancista que os criou, e mesmo assim essas criações emanam uma vitalidade em que é difícil não perceber liberdade. *The Rainbow* [O arco-íris] terá algum personagem que não se pareça com os demais, e em última análise com D. H. Lawrence? Tom Brangwen, Will, Anna, Ursula, mesmo Lydia – todos são variações de um mesmo tema lawrenciano e, apesar dos diferentes níveis de educação e expressão, a vida interior de cada um vibra de modo muito semelhante. Quando falam, o que é raro, parecem iguais. No entanto, possuem vida interior ardente, e o leitor sempre percebe como esse exame da alma é importante para o próprio romancista. Em certo sentido, as cenas – as brigas entre marido e mulher, entre dois egos próximos e opostos – são mais individualizadas do que os próprios personagens: Will e Anna enfeitando trigo ao luar da colheita; o capítulo “Anna Victrix”, que descreve os primeiros meses extasiados do casamento, quando Will e Anna descobrem o sublime da união sexual e percebem que o mundo é insignificante para a paixão entre eles; Anna grávida dançando nua na cama, como Davi havia dançado perante o Senhor, enquanto Will a contempla com inveja; o capítulo dedicado à visita à catedral de Lincoln; a grande inundação que mata Tom Brangwen; Ursula e Skrebensky beijando-se ao luar; Ursula na escola

\* Iris Murdoch, “The Sublime and the Beautiful Revisited”, in *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature* [1997].

opressiva em Ilkeston; Skrebensky e Ursula fugindo para Londres e Paris – num quarto de hotel em Londres, ela o observa no banho: “Ele era esguio e, para ela, perfeito, um jovem bem-talhado e proporcionado, sem um grama de carne supérflua”.

Da mesma forma, muitas vezes parece que os personagens de James não são especialmente convincentes como criações vívidas e independentes. Mas o que lhes dá vivacidade é a força do interesse de James por eles, a maneira como seus dedos inquisitivos pressionam a argila que lhes dá forma: são campos de energia humana e vibram com a preocupação intensa que James lhes dedica. Vejam *Retrato de uma senhora*. É muito difícil dizer como Isabel Archer é exatamente, e parecem lhe faltar a definição, a profundidade, se quiserem, de uma heroína como Dorothea Brook, em *Middlemarch*.

Penso que era deliberado da parte de James. Seu romance começa com extraordinária afetação e compenetração: três homens, trocando gracejos frívolos, estão sentados tomando chá, enquanto esperam a chegada da sobrinha do dono da casa. Conversam sobre essa dama. Chegará logo? Será bonita? Algum deles se casará com ela? E então, bem no começo do segundo capítulo, ela surge, complacentemente. Se James estivesse frequentando uma “oficina” de escrita criativa, seria censurado por essa rapidez desajeitada; teria de incluir um capítulo de recheio naturalista entre os homens na hora do chá e a chegada da moça, para parecer menos literário e conveniente. Mas o ponto de James é que esses homens – e, por extensão, nós leitores – estão esperando a chegada de uma heroína; e, naturalmente, eis o autor se apressando em providenciá-la. Então James continua, pelas quarenta páginas seguintes, oferecendo-nos uma enorme bandeja de comentários sobre Isabel, boa parte deles contraditórios. São-nos apresentados pelo autor do modo mais detalhado possível. Isabel é brilhante, mas talvez apenas para os padrões da provinciana Albany; Isabel quer

ser livre, mas na verdade tem medo disso; Isabel quer sofrer, mas não acredita de fato em sofrimento; ela é egoísta, mas o que mais gosta de fazer é humilhar-se, e assim por diante. É uma miscelânea de proposições que não apresentam Isabel dramaticamente. É um ensaio, o ensaio sobre um personagem. E é sobretudo James contando, porém sem demonstrar.

77

Na verdade, James sugere que ainda não formou seu personagem, que Isabel ainda é relativamente amorfa, uma vacuidade americana, e que o *romance* é que irá formá-la, para o bem e para o mal, que a Europa lhe preencherá as formas e que, assim como aqueles três homens que a esperam e a observam irão moldá-la, nós leitores também a moldaremos. Eles e nós somos uma espécie de coro grego, acompanhando cada movimento dela. Dois dos homens, Lord Warburton e Ralph Touchett, dedicarão a vida a observá-la. E, pergunta James, qual será o enredo que terá sido escrito para a pobre Isabel? E quanto dele ela mesma escreverá, e quanto outros escreverão por ela? E no final saberemos realmente como é Isabel? Ou teremos apenas pintado o retrato de uma senhora?

Assim, a vitalidade do personagem literário não tem muito a ver com a ação dramática, com a coesão narrativa, nem sequer com a simples plausibilidade – e menos ainda com a probabilidade –, estando mais ligada a um sentido filosófico ou metafísico mais abrangente, nossa consciência de que as ações de um personagem são profundamente *importantes*, que há algo profundo em jogo, o autor ruminando sobre a face daquele personagem como Deus sobre a face das águas. É assim que o leitor conserva no espírito uma noção do personagem “Isabel Archer”, mesmo que não saiba dizer exatamente como ela é. Lembramos Isabel como

lembramos um dia obscuramente significativo: aconteceu alguma coisa importante.

78

Em *Aspectos do romance*, Forster usou o termo “plano” [*flat*], hoje famoso, para descrever o tipo de personagem que recebe um único atributo essencial, repetido de modo inalterável em todas as suas aparições num romance. Muitas vezes, esses personagens têm um refêlo, uma etiqueta de identificação ou uma palavra-chave, como a sra. Micawber, em *David Copperfield*, que gosta de repetir: “Nunca abandonarei o sr. Micawber”. Ela diz que não o abandonará, e não o abandona. Forster é francamente esnobe em relação aos personagens planos e gosta de rebaixá-los, reservando a categoria mais alta aos personagens redondos ou completos. Os personagens planos não podem ser trágicos, afirma ele; precisam ser cômicos. Os personagens redondos nos “surpreendem” a cada vez que aparecem, não são ocamente teatrais, combinam com outros personagens nas conversas, “conduzem-se uns aos outros, sem que o notemos”. Os planos não conseguem nos surpreender e geralmente são de um histrionismo monocromático. Forster menciona um romance popular de um autor da época, cujo personagem principal – plano – é um agricultor que vive dizendo: “Vou arar aquele trecho de tojo”. Mas, diz Forster, ficamos tão entediados com a uniformidade do agricultor que nem nos importa se ele vai arar ou não. O que salva a sra. Micawber, sugere ele, é uma cômica levianidade, que lhe permite ser igualmente uniforme sem ser enfadonha.

Mas é isso mesmo? Claro, nós sabemos quando olhamos para uma caricatura, e as caricaturas costumam ser desinteressantes. (Embora, às vezes, elas sejam apenas uma maneira de o romancista

ir direto ao ponto...) No entanto, se é plano o personagem – geralmente secundário, mas nem sempre; geralmente cômico, mas nem sempre – que serve para iluminar uma verdade ou característica humana essencial, então muitos dos mais interessantes personagens são planos. Eu ficaria muito feliz em abolir a própria ideia de “redondeza” [roundness] da caracterização, porque ela nos tiraniza – a nós leitores, romancistas e críticos – com um ideal impossível. A “redondeza” é impossível na literatura, uma vez que personagens literários, embora muito vivos à maneira deles, não são iguais a pessoas de verdade (mas, claro, existe muita gente de verdade, na vida real, que é bem plana e não parece muito redonda – voltarei a isso). O que importa é a sutileza – a sutileza da análise, do exame, da preocupação, da pressão que se sente – e, para a sutileza, basta uma minúscula via de acesso. A divisão de Forster privilegia em grande medida os romances em relação aos contos, pois os personagens dos contos raramente têm espaço para se tornar “redondos” [round]. Mas aprendo mais sobre a consciência do soldado em “O beijo”, de Tchekhov, do que sobre a consciência de Becky Sharp em *A feira das vaidades*, porque o exame de Tchekhov sobre como funciona a mente de seu soldado é mais agudo do que a vivacidade em série de Thackeray.\*

\* As metáforas espaciais, como profundo, raso, redondo, plano, são inadequadas. Seria melhor, embora não perfeita, uma divisão entre transparências (personagens relativamente simples) e opacidades (relativos graus de mistério). Muitos dos mais absorventes relatos sobre motivações, desde Hamlet a Stavrogin e às figuras de *Os emigrantes*, de W. G. Sebald, são estudos de mistérios. Stephen Greenblatt, em *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* [2004], argumenta que Shakespeare se tornou Shakespeare sistematicamente o volume de “explicações causais necessárias para que um enredo trágico funcionasse bem e o volume de razões psicológicas explícitas necessárias para que um personagem resultasse convincente. Shakespeare achava que podia aprofundar de forma ilimitada o efeito de suas peças, que podia provocar em si e na plateia reações de →

Em segundo lugar, muitos dos mais vívidos personagens literários são monomaniacos. Há Michael Henchard, em *The Mayor of Casterbridge* [O prefeito de Casterbridge], que se consome com seu único segredo, ou Gould em *Nostramo*, que só pensa em sua mina. Casaubon também é obcecado por seu livro infinito. Não são essencialmente planos? De início podem nos surpreender, mas logo não nos surpreendem mais, ocupados em sua necessidade central. Todavia, nem por serem planos são personagens menos vívidos, interessantes ou autênticos. Certamente não são caricaturais, aspecto implícito na discussão de Forster. (Não são caricaturais porque a monomania deles não é caricatural em si mesma, e sim interessante – *uniformemente surpreendente*, digamos.)

Forster se debate para explicar por que achamos que os personagens de Dickens são, na maioria, planos e, ao mesmo tempo, por que esses esboços esquemáticos nos comovem misteriosamente – ele diz que é a vitalidade pessoal de Dickens que os faz “vibrar” na página impressa. Mas essa platitude vibrante de Dickens se aplica igualmente a Proust, que também gosta de etiquetar muitos personagens com refrões e frases de identificação; a Tolstói em certa medida; aos personagens secundários de Hardy; aos personagens

→ intensidade especialmente apaixonada, se retratasse um elemento explicativo essencial, assim ocultando a razão, a motivação ou o princípio ético que justificava a ação que ia se desenrolar. O princípio não era montar um enigma para ser solucionado, e sim criar uma opacidade estratégica”. Por que Lear põe as filhas à prova? Por que Hamlet não consegue realmente vingar a morte do pai? Por que lago arruína a vida de Orela? Todas as fontes lidas por Shakespeare davam respostas transparentes (lago estava apaixonado por Desdêmona, Hamlet mataria Claudio, Lear estava descontente com o casamento iminente de Cordélia). Mas Shakespeare não estava interessado nessa transparência. O argumento de Greenblatt também se relaciona com o intertítulo 87, onde mostro como o romance abandonou o caráter essencialmente juvenil do enredo em favor de “histórias inacabadas”, e com o intertítulo 97, onde abordo a possível contribuição do romance para a complexidade da filosofia moral, desejada por Bernard Williams.

secundários de Mann (como Proust e Tolstói, Mann usa o método do *leitmotiv* mnemônico – uma característica ou atributo repetido – para garantir a vitalidade de seus personagens), e em grau máximo a Jane Austen.

79

Misteriosamente, Forster situa Austen no campo dos personagens redondos, mas, com isso, ele apenas mostra que precisa ampliar sua definição de plano. Pois o que impressiona em Austen é justamente que só as heroínas são de fato capazes de se desenvolver e surpreender: são os únicos personagens que possuem consciência, os únicos personagens a quem se vê pensar com alguma profundidade, e elas são heroínas, em parte, precisamente *porque* possuem o segredo da consciência. Já a platitude dos personagens secundários é de uma obviedade ululante. São vistos externamente, entretêm-se apenas em conversas, e pouco se exige deles: o sr. Collins, a srta. Bates, o sr. Woodhouse, e assim por diante. Os personagens secundários pertencem a certa fase da sátira teatral; as heroínas pertencem à forma emergente e complexa do romance.

Tomemos como exemplo *Henrique V*, de Shakespeare. Se pedirmos às pessoas que classifiquem o rei Henrique e o capitão galês Fluellen nas categorias de Forster, a maioria irá dizer que Henrique é redondo e Fluellen é plano. O papel do rei é importante, o de Fluellen é secundário. Henrique fala e reflete muito, conversa consigo mesmo, é nobre, engenhoso, grandiloquente e surpreende: caminha disfarçado entre os soldados para conversar livremente com eles. Reclama do fardo da realeza. Fluellen, por sua vez, é um galês cômico, um pedante que Fielding ou Cervantes prontamente satirizariam, sempre repisando os mesmos temas sobre a história militar, Alexandre o Grande, alho-poró e

Monmouth. Henrique quase nunca nos faz rir, Fluellen sempre faz. Henrique é redondo, Fluellen é plano. Que ator num ensaio escolheria Fluellen em vez do rei? (“Lamento, o sr. Branagh já servou esse papel para si.”)

Mas é fácil inverter as categorias. O rei Henrique dessa peça, ao contrário do Henrique IV das outras duas, é meramente régio, bastante insípido. É muito eloquente, mas essa eloquência parece ser de Shakespeare, e não sua (é formal, patriótica, augusta). As reclamações sobre o fardo da realeza parecem fórmulas de praxe, com uma ponta de aut piedade, e pouco nos dizem sobre seu verdadeiro eu (exceto, de modo geral, que ele sente aut piedade). É uma figura totalmente pública. Fluellen, ao contrário, parece um terrer de tanta vivacidade. Seu linguajar, apesar dos “gálicos” que Shakespeare introduz – “compreende” [*look you*], e assim por diante –, é idiossincriticamente pessoal. É um pedante, mas um pedante interessante. Em Fielding, um médico ou advogado pedante fala como um médico ou advogado pedante: o pedantismo está ligado à sua atividade profissional. Mas o pedantismo de Fluellen é irrestrito e levemente desesperado: por que ele sabe tanto sobre os clássicos, sobre Alexandre o Grande e Filipe da Macedônia? Por que ele se nomeou historiador militar do exército? Ele também nos surpreende: primeiro pensamos que sua fanfarronice é um substituto da coragem no campo de batalha, como em Falstaff, pois julgamos reconhecer um tipo – o homem que fala de ações militares em vez de agir. Mas ele mostra que possui uma lealdade e uma bravura comoventes; e sua integridade – outra inversão do tipo – não é mera hipocrisia. (Ou seja, ele não *apenas fala* em integridade, embora de fato fale muito a respeito.) E há algo de engraçado num homem que é devorador das ciências e das literaturas do mundo e, ao mesmo tempo, um simples galês provinciano. O monólogo de Fluellen sobre as semelhanças entre Monmouth e a cidade clássica de Macedônia é divertido



Eu também comovente: “Eu lhe digo, capitão, se olhar os mapas do mundo, garanto que irá verificar, comparando a Macedônia e Monmouth, que as situações, compreende, são iguais em ambas. Há um rio na Macedônia, também há um rio em Monmouth”.

Ainda conheço pessoas como Fluellen. E quando um rapaz fala ante num trem começa a contar sobre sua cidade natal, dizendo coisas como “temos um desses lá” – um shopping, um teatro de ópera, um bar violento –, “na minha cidade também, sabe”, tentemos a achar graça e a sentir uma obscura espécie de simpatia, como acontece com relação a Fluellen, pois esse tipo de provincialismo importuno é sempre paradoxal: o provinciano quer e ao mesmo tempo, não quer se comunicar, quer continuar provinciano e, ao mesmo tempo, quer abolir seu provincianismo ligando-se a nós. Quase quatrocentos anos depois, num conto chamado “The Wheelbarrow” [O carrinho de mão], V. S. Pritchett revisita Fluellen. Evans, um taxista galês, ajuda uma senhora a desocupar a casa. Ele encontra um velho livro de poesias numa caixa e de súbito exclama com desdém: “Todo mundo sabe que os galeses são os fundadores de toda a poesia na Europa”.

De fato, a onipresença do personagem plano no romance inglês – do sr. Collins ao pai de Charles Ryder – revela algo profundo na dialética entre a reticência e a socialidade dos ingleses, e também algo sobre a teatralidade inglesa. Não surpreende que o eu seja tantas vezes teatral na literatura inglesa, quando seu grande progenitor é Shakespeare. Mas muitos personagens de Shakespeare não são apenas teatrais; eles se teatralizam. Carregam em si ideias fantásticas, amígdalas ilusórias, sobre suas proezas e fama. Isso vale para Lear, Antônio, Cleópatra, Ricardo II, Falstaff, Otelo (que, mesmo morrendo,

ainda dá instruções ao público para registrar sua morte: “Escrevam isto, / E digam que em Alepo certo dia [...] peguei a goela ao cão circuncidado / E o golpeei assim”). E vale também para os personagens secundários como Launce, Bottom e Mistress Quickly, que rapidamente se consomem na irrelevância histriônica.

De Shakespeare descende um tipo autoteatralizante, um tanto solipsista, exuberante, mas também talvez essencialmente tímido, que pode ser visto em Fielding, Austen, Dickens, Hardy, Thackeray, Meredith, Wells, Henry Green, Evelyn Waugh, V. S. Pritchett, Muriel Spark, Angus Wilson, Martin Amis, Zadie Smith, prosseguindo até as soberbas tralalhadas pantomímicas de Monty Python e David Brent, de Ricky Gervais. Encontra seu exemplar mais típico no sr. Omer, em *David Copperfield*, o alfaiate a quem David encomenda seu terno de luto. (David está a caminho do enterro da mãe.) O sr. Omer gosta de falar sozinho e fica tagarelando à toa enquanto faz elucubrações sobre a perda de David: “Depois de me mostrar uma peça de tecido que disse ser superextra e um traje de luto bom demais para qualquer coisa que não fossem os próprios pais [...] ‘Mas as modas são como os seres humanos. Chegam, ninguém sabe como, quando ou por quê; e vão embora, ninguém sabe como, quando ou por quê. Tudo é como a vida, em minha opinião, se você olhar desse ponto de vista”.

Aqui se revela algo verdadeiro sobre o eu, um lado irreprimível ou irresponsável – o pequeno motim de liberdade em almas geralmente ordeiras, a fresta de liberdade do eu, gratuita ou excedente, seu pequeno conselho a si mesma. O sr. Omer está decidido a *ser ele próprio*, mesmo que isso signifique comparar as modas aos padrões de morbidez. No entanto, ninguém diria que o sr. Omer é um personagem “redondo”. Existe por apenas um minuto. Mas, contrariando Forster, um personagem plano como o sr. Omer é

realmente capaz de "nos surpreender" – o ponto é: *basta que nos surpreenda uma única vez*, e pode desaparecer de cena.

O refrão da sra. Micawber – "Nunca abandonarei o sr. Micawber" – diz algo verdadeiro sobre a maneira como ela mantém as aparências, como sustenta uma ficção pública teatral, e assim diz algo verdadeiro sobre *ela*; já o agricultor que diz "Vou arar aquele trecho de tojo" não está sustentando nenhuma ficção interessante sobre sua pessoa – está sendo apenas estoico ou corriqueiro –, e assim não sabemos nada de seu verdadeiro eu por trás do refrão. Ele está simplesmente anunciando suas intenções agronômicas. Por isso é enfadonho; a "uniformidade" não tem nada a ver com isso. E todos nós conhecemos pessoas na vida real que, como a sra. Micawber, usam mesmo uma série de estribilhos, tiques e gestos repetitivos para manter certa espécie de encenação.



## Breve história da consciência

© Cosac Naify, 2011  
© James Wood, 2008

Coordenação editorial PAULA COLONELLI  
Preparação ALESSANDRA MIRANDA DE SÁ  
Revisão CLÁUDIA CANTARIN e CAMILE MENDROT (AB-ETERNO)  
Projeto gráfico ELAINE RAMOS e JOANA AMADOR  
Composição ALEJANDRA ADEIKALAM  
Produção gráfica LILIA GOES

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Wood, James [1965-]

James Wood: Como funciona a ficção

Título original: *How Fiction Works*

Tradução: Denise Bottmann

São Paulo: Cosac Naify, 2011

232 pp.

ISBN 978-85-7503-971-7

1. Ficção - Autoria 2. Ficção - Técnica

3. Ficção - História e crítica I. Título.

11-129-46

CDD-808.3

Índice para catálogo sistemático:

1. Ficção: Arte de escrever: Literatura 808.3

COSAC NAIFY

Rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

[55 11] 3218 1444

cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor [55 11] 3218 1473



A marca FSC é a garantia de que a madeira utilizada na fabricação de papel possui um provém de florestas que seguem parâmetros de manejo ambientalmente corretos, socialmente justos e economicamente viáveis, além de serem fontes de origem controlada.