

SESI-SP editora

CONSELHO EDITORIAL

Paulo Skaf (Presidente)
Walter Vicioni Gonçalves
Débora Cypriano Botelho
Neusa Mariani

EDITOR-CHEFE Rodrigo de Faria e Silva

EDIÇÃO Eloah Pina

PREPARAÇÃO Mariana Delfini

REVISÃO Maria Fernanda Alvares, Pedro Silva

PROJETO GRÁFICO Bloco gráfico

ASSISTENTES DE DESIGN Stephanie Y. Shu, Lais Ikoma

PRODUÇÃO GRÁFICA Camila Catto,
Sirlene Nascimento, Valquíria Palma

*A editora agradece a Alípio Correia Martins pela tradução
da canção "When the Boat comes in", p. 104.*

© SESI-SP Editora, 2017

© James Wood, 2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Wood, James

A coisa mais próxima da vida / James Wood. Tradução
Célia Euvaldo - São Paulo: SESI-SP editora, 2017.

128 p.

ISBN 978-85-504-0480-6

I. Crítica literária - ensaios I. Título

CDD: 814

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica literária: ensaios

Bibliotecária responsável: Enisete Malaquias CRB-8 5821

SESI-SP Editora

Avenida Paulista, 1.313, 4º andar

01311-923, São Paulo - SP

Tel. (11) 3146-7308

Para c.d.m.

Em memória de minha mãe, Sheila Graham Wood (1927-2014)

I

Durante mais ou menos os últimos vinte anos, voltei muitas vezes a um conto incrível, escrito por Anton Tchékhov quando tinha 27 anos. Chama-se “O beijo”.¹ Um regimento de soldados estava acantonado num vilarejo. O proprietário da maior residência da cidade convida os oficiais para um chá dançante. Um deles, um tímido capitão chamado Riabóvitch, não tem tanta facilidade, como seus amigos seguros de si, para dançar com as mulheres. Ele é “um oficial pequeno, um tanto curvado, de óculos e de suíças que lembravam um lince”. Observa seus amigos oficiais conversando com facilidade e flertando com as mulheres.

Em toda a vida, nunca dançara e nenhuma vez abraçara a cintura de uma mulher direita. [...] Houve um tempo em que ele invejara a vivacidade e coragem dos seus colegas e sofria no íntimo; a consciência de que era tímido, curvado e incolor, que tinha um corpo comprido e suíças de lince, ofendia-o profundamente,

1 Anton Tchékhov, “The Kiss” [1887], in *Early Stories*, trad. ingl. Patrick Miles e Harvey Pitcher. Oxford: Oxford University Press, 1994 [ed. bras.: “O beijo”, in *O beijo e outras histórias*, trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2007].

mas, com o passar dos anos, essa noção tornou-se um hábito, e agora, olhando os que dançavam ou falavam alto, ele não tinha mais inveja, mas apenas comovia-se entristecido.²

Para esconder seu embaraço e enfado, sai vagando pela enorme residência e se perde, acabando num quarto escuro. Aqui, escreve Tchékhov, “tal como no salão, as janelas estavam [...] completamente abertas e cheirava a choupos, a lilases e rosas”.³ De súbito, ouve passos apressados atrás de si. Uma mulher se aproxima e o beija. Ambos se afastam assustados e, no mesmo instante, se dão conta de que ela beijou o homem errado; ela sai bruscamente. Riabóvitch volta para o salão, com as mãos trêmulas. Algo lhe aconteceu.

O seu pescoço, que num instante atrás fora envolvido por braços macios, cheirosos, parecia-lhe untado com manteiga; sobre a face junto ao bigode esquerdo, onde fora beijado pela desconhecida, tremia um friozinho ligeiro, agradável, como de gotas de menta, e quanto mais ele esfregava esse lugar, mais fortemente sentia o friozinho, e todo ele, da cabeça aos pés, estava repleto de um sentimento novo, estranho, que não cessava de crescer... Teve vontade de dançar, falar, correr para o jardim, rir alto...⁴

O incidente cresce em tamanho e importância na mente do jovem soldado. Ele nunca beijara uma mulher antes. No salão, olha para cada mulher e se convence de que *ela* era aquela. Nessa noite, quando vai para a cama, tem a sensação de que “alguém o acarinhara e alegrara, que em sua

2 Id., *ibid.*, p. 174 [p. 19].

3 Id., *ibid.*, p. 175 [p. 20].

4 Id., *ibid.*, p. 176 [p. 20-21].

vida ocorrera algo extraordinário, tolo, porém muito bom e alegre”.⁵

No dia seguinte, o regimento levanta acampamento e vai embora. Riabóvitch não consegue parar de pensar no beijo e, alguns dias depois, no jantar, enquanto seus colegas oficiais estão conversando e lendo os jornais, encontra coragem para contar sua história. Conta-a, e um minuto depois cai em silêncio. Porque só levou um minuto para contar. E Riabóvitch se admira, escreve Tchékhov, “por ter sido necessário tão pouco tempo para contá-lo. Tivera a impressão de que poderia falar do beijo até o amanhecer”. Para aumentar a sensação de fracasso, seus colegas oficiais ou se entediaram com a pequena fábula ou duvidaram de sua veracidade. Por fim, o regimento volta à cidade onde tudo aconteceu. Riabóvitch espera um novo convite para a mansão. Mas isso não acontece, e ele sai andando à beira de um rio perto da casa, sentindo-se amargo e desiludido. Vê alguns lençóis pendurados no parapeito da ponte, “e sem nenhuma necessidade”, toca um dos lençóis. “Como é estúpido! [...] Como tudo isto é pouco inteligente!”⁶ pensa, olhando a água.

Há duas frases extraordinariamente poderosas nessa história: “Nesse minuto ele contou tudo, e ficou extremamente admirado por ter sido necessário tão pouco tempo para contá-lo. Tivera a impressão de que poderia falar do beijo até o amanhecer”.

É preciso ser um *observador sério* para escrever essas linhas. Tchékhov parece notar tudo. Ele vê que a história que contamos em nossa cabeça é a mais importante, porque somos expansionistas internos, fanstasistas cômicos.

5 Id., *ibid.*, p. 179 [p. 25].

6 Id., *ibid.*, p. 186 [p. 34].

Para Riabóvitch, sua história foi crescendo até coincidir, no tempo real, com o ritmo da vida. Tchékhov vê que Riabóvitch precisa e não precisa de uma audiência para sua história. Talvez Tchékhov também esteja sugerindo de brincadeira que, ao contrário dele, o capitão não era grande coisa como narrador. Pois há a inescapável ironia de que a própria história de Tchékhov, embora leve um pouco mais de tempo para ser contada, não leva uma noite toda para ser lida: como muitos de seus contos, é rápida e breve. Se Tchékhov a tivesse contado, as pessoas teriam ouvido. No entanto, Tchékhov também sugere que mesmo a história que acabamos de ler – a breve história de Tchékhov – não é o relato completo da experiência de Riabóvitch; que, assim como Riabóvitch não conseguiu contá-la inteira, talvez então Tchékhov também não o tenha conseguido. E ainda há o enigma do *que*, precisamente, Riabóvitch queria dizer.

“O beijo” é uma história sobre uma história, o que nos lembra que uma definição de história pode ser que ela sempre produzirá outras mais. Uma história é uma produção de histórias. Há o conto de Tchékhov; há o discreto incidente que sucede a Riabóvitch; e há a história não contada, insondável que Riabóvitch faz, e não consegue fazer, desse incidente. Nenhuma história isolada pode jamais se autoexplicar: esse enigma no cerne de uma história é ele mesmo uma história. As histórias produzem crias, lascas genéticas delas próprias, encarnações impotentes de sua inabilidade original para contar a fábula inteira.

As histórias são *combinações dinâmicas de excesso e decepção*: decepcionantes porque têm que terminar, e decepcionantes porque na verdade não podem terminar. Pode-se dizer que o excesso é a decepção refinada. Uma história real é infundável, mas ela decepciona porque começou e termi-

nou não por sua própria lógica, mas pela forma coerciva do narrador: pode-se sentir o puro excesso de vida tentando ultrapassar a morte imposta pela forma autoral. A história que Riabóvitch idealmente contaria, a que tomaria toda uma noite e não um mero minuto, poderia ser a história completa de sua vida – algo como a fábula que Tchékhov nos conta, embora sem dúvida muito mais longa e menos bem construída. Uma história que não só recontaria o incidente no quarto escuro, mas que poderia nos contar sobre a timidez de Riabóvitch, sua inocência em relação às mulheres, seus ombros caídos e as suíças de lince. Poderia contar coisas não mencionadas por Tchékhov, os tipos de episódio que encontrariam lugar num romance – seus pais (o pai que o oprimia e a mãe que o mimava); como sua decisão de se tornar soldado foi tomada em parte para agradar o pai e foi algo que Riabóvitch nunca quis fazer; como ele detesta e inveja seus colegas oficiais; como escreve poesia em seu tempo ocioso, mas nunca compartilhou uma só linha com ninguém; como odeia suas suíças que lembram um lince, mas precisa delas para esconder uma área com marcas na pele.

Mas, assim como a história de um minuto de Riabóvitch não vale realmente a pena ser contada – não é realmente uma história –, a história mal construída que levaria toda uma noite é também demasiado sem forma, não é suficiente como história. Sua história curta é curta demais; a história longa seria longa demais. Riabóvitch precisa do que não tem: um olho tchekhoviano para o detalhe, a habilidade de observar bem e seriamente, o gênio para a seleção. Vocês acham que Riabóvitch mencionou, quando contou sua fábula aos colegas, que o quarto escuro cheirava a lilases, choupou e rosas? Acham que Riabóvitch mencionou que, quando a mulher o beijou, seu rosto ardeu, como se

resvalado por gotas de menta? Tenho minhas dúvidas. Mas se a vida de uma história está em seu excesso, em seu excedente, na rebelião das coisas para além da ordem e da forma, então também se pode dizer que o excesso de vida de uma história está em seus detalhes. Pois os detalhes representam aqueles momentos da história em que a forma é superada, eliminada, ignorada. Penso nos detalhes como nada menos que fragmentos de vida que se destacam do friso da forma, implorando-nos para serem tocados. Os detalhes não são, é claro, apenas *fragmentos de vida*: eles representam essa fusão mágica, em que a máxima quantidade de artifício literário (o gênio do escritor para a seleção e a criação imaginativa) produz um simulacro da máxima quantidade de vida não literária ou real, um processo por meio do qual o artifício é então, de fato, *convertido em vida* (*ficcional, ou seja, nova*). Os detalhes não são parecidos com a vida real, mas são irreduzíveis: são coisas-em-si-mesmas, o que eu chamaria de vida animada [*lifeness*]. O detalhe sobre a menta, como o friozinho que Riabóvitch sentiu no rosto, fica em nossa memória: tudo o que temos a fazer é esfregar o lugar.

Loving [Amando] (1945), um romance do escritor modernista britânico Henry Green, é situado numa casa de campo anglo-irlandesa e trata basicamente da vida de seus criados, que são *cockneys* importados de Londres. Há um momento nesse livro não muito diferente de “O beijo” de Tchêkhov (e Green foi um estudante entusiasta de Tchêkhov), quando a jovem criada, Edith, entra no quarto de sua patroa aristocrata, a sra. Jack, para abrir as cortinas e trazer o chá da manhã. Edith fica chocada, pois a sra. Jack está na cama com o capitão Davenport, que não é seu marido. Enquanto o capitão Davenport desaparece debaixo dos lençóis, a sra. Jack senta-se, nua, e Edith sai correndo do quarto. Ela tinha visto,

escreve Green numa frase memorável, “aquela parte de cima maravilhosa e magnífica” da sra. Jack, “na qual, empinados, sacudiam, erráticos, dois machucados escuros e secos”.⁷ Edith fica chocada mas internamente empolgada – em parte porque aconteceu com ela e ninguém mais; em parte porque, sendo uma moça inocente, o testemunho dessa cena é um tipo de iniciação ao *glamour* das relações sexuais adultas; e em parte porque é uma história para contar a Charley Raunce, o mordomo, com quem ela flerta.

Como no caso de Riabóvitch, a história de Edith é para ela extremamente valiosa, um tesouro a ser acumulado e irremediavelmente revelado. “Veja se isso não é de deixar atordoados”, ela se vangloria a Charley Raunce. “E aconteceu comigo [...] depois de todos esses anos.” Charley, sempre cauteloso quando Edith parece estar um passo erótico à frente dele, não está tão feliz quanto ela. “Ora, você não está feliz?”, ela pergunta, insistindo. “Vai tentar tirar isso de mim?”

Veja só [ela continua], tem todas essas histórias que aconteceram com você, abrindo esta porta e vendo que quando você estava num lugar em Dorset e olhando pela janela do banheiro em Gales e coisas assim [...] e agora aconteceu comigo! Eles estavam bem na cama, um pertinho do outro. Enfie isso na sua boca suja e engula, se puder.⁸

Quando Raunce tenta diminuir a importância da experiência de Edith, dizendo que o mordomo anterior, o sr. Eldon, também pegou a sra. Jack com o amante na cama, Edith explode em fabulosa indignação: “Você está aí me dizendo

7 Henry Green, *Loving* [1945]. Londres: Penguin, 1978, p. 76.

8 Id., *ibid.*, p. 79.

que o sr. Eldon topou com eles uma vez? Exatamente como eu? Que ela sentou na cama com suas frentes quicando para ele feito um par de gansos, como fez comigo?”⁹ É uma bela explosão: não é fácil esquecer esse neologismo brilhante, quase shakespeariano, “frentes” [*fronts*], ou a ideia de seios quicando *como um par de gansos*.

O detalhe é sempre o detalhe *de alguém*. A dicção de Henry Green é eloquente, lírica e extremamente particular. Enquanto autor literário, enquanto autor modernista em terceira pessoa, ele descreve os seios da sra. Jack como “empinados [...] machucados escuros e secos”. Acho que ele não tem nenhuma intenção sinistra com isso. Como bom pintor, está fazendo com que olhemos um mamilo com mais atenção do que costumamos – a maneira com que a pele mais escura o circunda pode lembrar o tecido macio de uma cicatriz (daí *machucados*). Mas Edith faz dessa a sua história vendo *seus* detalhes, usando suas palavras e símiles. Não há certo desespero doloroso na necessidade de Edith de querer manter a história como sua? Ela receia que Raunce a roube dela, quer que sua história seja equivalente às de Dorset e Gales que o sr. Raunce conta; e a própria força de sua linguagem parece uma tentativa de garantir que, a despeito do que o sr. Eldon tenha visto, ele não viu o que *ela* viu, porque ele não viu com a mesma vivacidade e pungência que ela.

Assim como Riabóvitch e Edith, somos a soma de nossos detalhes. (Ou, antes, nossos detalhes excedem a soma de nossos detalhes; nós não conseguimos computá-los.) Os detalhes *são* as histórias; histórias enigmáticas em miniatura. Ao envelhecermos, alguns desses detalhes se atenuam e outros, paradoxalmente, ficam mais vívidos. Somos todos, de

⁹ Id., *ibid.*, p. 121.

certa maneira, internamente, escritores de ficção e poetas reescrevendo nossas memórias.

Percebo que minha memória está sempre em fermentação, transformando momentos de um minuto em devaneios de dez minutos que crescem como pão. O deslocamento também agrega suas dificuldades próprias. Às vezes, por exemplo, sinto que cresci não nos anos 1970 e 1980, mas nos anos 1870 e 1880. Pergunto-me se eu sentiria isso se ainda morasse na Inglaterra, mas o desaparecimento de certos hábitos e tradições junto com minha partida para os Estados Unidos, em 1995, combinam-se para fazer com que minha infância pareça ridiculamente remota. Muitas vezes, em conversas nos Estados Unidos, estou prestes a começar uma história sobre algum aspecto da minha infância, alguma memória, e paro, ciente de que não consigo transformar em narrativa a massa incomunicável de detalhes obscuros e distantes. Eu precisaria explicar coisas demais – e então não teria uma história, não teria detalhes, mas explicação; ou minha história teria de começar cedo demais e acabar tarde demais: levaria toda uma noite para contar.

Nasci em 1965 e cresci numa cidade do norte da Inglaterra, Durham, que abriga uma universidade, uma majestosa catedral românica cercada por jazidas de carvão, muitas delas agora abandonadas. Todas as casas tinham uma lareira acesa, e, como combustível doméstico, usava-se carvão em vez de lenha. Quase toda semana, chegava um caminhão carregado de sacos marrons encaroçados; o carvão era então derramado por uma calha no porão da casa – lembro-me vividamente do som vulcânico quando ele rolava até o porão e da poeira azulada acumulada, e dos homenzinhos escuros que carregavam aqueles sacos nas costas, com proteções de couro nos ombros.

Eu frequentava a escola em Durham, uma instituição religiosa forte em latim, história e música. Cantava no coro da catedral – apresentávamos os cânticos das vésperas todos os dias e em três serviços aos domingos. Todas as tardes, fazíamos uma fila de duas colunas iguais para ir da escola à catedral, vestidos com grossas capas pretas fechadas no pescoço e capelos pretos com borlas roxas. Os dormitórios eram tão frios de manhã que aprendemos a nos vestir na cama. O diretor da escola só tinha provavelmente cinquenta e poucos anos, mas nos parecia uma figura fantásticamente antiga. Ele era um clérigo solteiro e usava o uniforme de seu ofício: um paletó preto, camisa preta sem botão e um grosso colarinho clerical branco. (Em um poema do poeta escocês Robin Robertson,¹⁰ cujo pai era padre, há um maravilhoso detalhe de que o colarinho clerical de seu pai era uma faixa de plástico branco cortada de uma garrafa de detergente líquido.) Exceto pela faixa de plástico branco em volta do pescoço, o diretor era inteiramente sem cor – seus sapatos *oxford* antiquados eram pretos, os óculos grossos eram pretos, o cachimbo que fumava era preto. Parecia ter sido carbonizado séculos atrás, transformado em cinzas, e quando acendia o cachimbo, era como se estivesse acendendo a si mesmo. Como todas as crianças, éramos fascinados pelo palito de fósforo mantido em cima do forninho, pela chama viajando firme pelo débil palito, ficávamos encantados com os ruídos que o fumante fazia ao aspirar e o modo como a chama interrompia sua passagem horizontal nesses momentos e, por um breve instante, desaparecia verticalmente dentro do forninho. E havia sempre a questão: como ele con-

¹⁰ Robin Robertson, “Crimond”, in *Hill of Doors*. Nova York: Picador, 2013, p. 63.

segue manter o fósforo aceso por tanto tempo, com tamanha invencibilidade réptil?

Esse diretor era um homem bondoso, mas se prendia aos códigos de punição que conhecia. Os meninos culpados de pecados mais graves recebiam “seis das melhores”, seis palmadas duras e ardidas no traseiro, com o lado de trás, grande e achatado, de uma escova de cabelo de madeira. Na época em que deixei essa escola, aos treze anos, sentia-me triunfante pelas tantas “pancadas” da escova que eu tinha acumulado – 106, para ser preciso. O que parece dar o tom desse passado é que, quando anunciei essa enorme soma a meus pais, eles não sentiram nenhum impulso de reclamar sobre a escola e apenas perguntaram brandamente: “O que você andou fazendo?”.

Às vezes, em casa, eu encontrava um mendigo sentado numa cadeira na cozinha, bebendo uma xícara de chá e comendo um sanduíche que minha mãe preparara para ele. Tom vinha de vez em quando para beliscar alguma coisa e depois voltava à rua. Era epilético e certa vez teve uma convulsão em nossa cozinha, chacoalhando para a frente e para trás, os olhos fechados com força, as mãos torcendo o tecido sujo de suas calças. Muitos anos depois, pobre coitado, ele caiu no fogo durante uma convulsão e morreu. Tom nunca tinha entrado num trem, um fato que me chamava a atenção quando eu era criança. Ele quase não fazia ideia de como era Londres, nem mesmo o sul da Inglaterra. Quando finalmente fui para o sul, para a universidade, Tom, que gostava de selos, me pediu para trazer todos os que eu conseguisse adquirir, como se o sul da Inglaterra fosse um país estrangeiro.

A catedral ainda está lá – maciça, cinzenta, alta, solene –, mas a maior parte do resto daquele mundo desapareceu. Os

campos de carvão já estavam em sério declínio enquanto eu crescia e quase todas as minas já tinham sido fechadas. O carvão não é mais tão dominante ou popular – ou tão nativo – quanto já foi na Inglaterra. Isso também significa que menos homens descem ao subsolo para extrair nas jazidas em condições perigosas, como George Orwell descreveu tão vividamente em *O caminho para Wigan Pier*. Felizmente, bater no traseiro de uma criança com um objeto duro não é mais considerado um castigo apropriado; provavelmente não existe nenhuma escola na Inglaterra onde o castigo corporal sistemático ainda seja permitido, uma evolução surpreendentemente rápida que começou quase no mesmo momento em que entrei na adolescência. E não se admite que mendigos apareçam para ganhar sanduíches e chá – embora eles com certeza ainda apareçam em algum lugar para ganhar sanduíches e chá. Quando descrevo esse mundo para minha filha de doze anos e meu filho de dez, parece que me cresceram suíças e que estou usando fraque: eles olham com diversão para um pai agora absurdamente pré-histórico. Vivem num mundo muito mais caloroso, mas estranhamente antisséptico, no qual a única medida disciplinar na escola parece ser um “saia da sala” murmurado pelo professor, e doenças como epilepsia acontecem longe da vista. Ninguém fuma muito, decerto não os professores, e os cachimbos são conhecidos apenas por filmes e fotografias antigos.

É claro que não quero que meus filhos tenham exatamente a mesma infância que eu tive: isso seria quase uma definição de conservadorismo. Mas gostaria que eles fossem acometidos pela pungência, pela força e estranheza vívidas do detalhe, como quando eu era criança; e quero que eles observem e lembrem. (Também tenho consciência de que me preocupar com a *falta de pungência* é uma aflição ca-

racterística da classe média do Ocidente; grande parte do mundo está repleta de pessoas sofrendo de um excesso da mais horrível pungência.) O clérigo carbonizado, vestir-se na cama, Tom sentado na cozinha bebendo seu chá doce, os carvoeiros com suas jaquetas de couro – você tem seus detalhes equivalentes, “os quês” [*whatness*] ou “issos” [*thisness*] de suas próprias histórias.

Eis aqui um parágrafo do escritor bósnio-americano Aleksandar Hemon. É de seu conto “A troca de amenidades”, sobre uma reunião de família com comida e bebida em abundância – o que a família chama de Hemoniáda – na Bósnia rural. O ponto de vista é o de um adolescente embriagado caído no chão:

O desagradável fedor de excremento azedo que vinha do chiqueiro; os uivos do único leitãozinho vivo; o esvoaçar fugaz das galinhas; a fumaça pungente que saía do braseiro moribundo em que foram assados os leitões; o ruído incansável de pés que se arrastavam e moíam o saibro ao dançar; minhas tias e outras mulheres do mesmo naipe executando a *kolomiyka*; os tornozelos universalmente inchados, as meias da cor da pele escorregando lentamente pelas panturrilhas varicosas; o aroma de tábuas de pinho e a aspereza grumosa de sua superfície, quando descansei o rosto nelas e tudo girou, como se eu estivesse em uma máquina de lavar roupa; o pé do meu primo Ivan, calçado de sandália, batendo o ritmo no palco, na frente o dedão roliço; os vastos campos de bolos e pastéis dispostos sobre a cama (em que minha avó expirara), meticulosamente separados em falanges, com chocolate e sem chocolate.^π

π Aleksandar Hemon, “Exchange of Pleasant Words”, in *The Question of Bruno: Stories* [2000]. Nova York: Vintage International, 2001, p. 111 [ed. bras.:

Hemon, que saiu de sua Sarajevo natal em 1992 e agora vive em Chicago, adora listas – e se herdou um material tão bom, por que não? Notem, em particular, “os uivos do único leitãozinho vivo” e as falanges de bolos e pastéis espalhados na *mesma cama* em que a avó expirou.

Na vida normal, não passamos muito tempo olhando para as coisas, para o mundo natural ou para as pessoas, mas os escritores passam. É o que a literatura tem em comum com a pintura, o desenho, a fotografia. Poderíamos dizer, segundo John Berger, que os leigos meramente veem, enquanto os artistas olham. Num ensaio sobre o desenho, Berger escreve que

Desenhar é olhar, examinando a estrutura das experiências. O desenho de uma árvore nos mostra não uma árvore, mas uma árvore sendo olhada. Se a vista de uma árvore é registrada quase instantaneamente, o exame da vista de uma árvore (uma árvore sendo olhada) não só leva minutos ou horas em vez de uma fração de segundo, mas também envolve, deriva de e se refere à experiência muito anterior de olhar.¹²

Berger está dizendo duas coisas. Primeiro, assim como o artista se empenha – e por muitas horas – em examinar aquela árvore, do mesmo modo a pessoa que olha atentamente para o desenho ou lê uma descrição de uma árvore na página aprende a se empenhar, também; aprende a transformar o ato de ver em olhar. Segundo, Berger está afirmando

“Troca de amenidades”, in *E o Bruno?*, trad. Lia Wyller. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 107-108].

¹² John Berger, *Berger on Drawing*, org. Jim Savage. Cork, Irlanda: Occasional Press, 2005, p. 71.

que todo bom desenho de uma árvore tem uma relação com todo bom desenho anterior de uma árvore, uma vez que os artistas aprendem olhando o mundo e olhando o que outros artistas fizeram com o mundo. Nosso olhar está sempre mediado por outras representações do ver.

Berger não menciona exemplos literários. Mas pensemos na famosa árvore em *Guerra e paz*, pela qual o príncipe Andrei passa pela primeira vez no começo da primavera e, um mês depois, no fim da primavera. Em sua segunda viagem, Andrei não reconhece a árvore, porque ela está muito mudada. Antes, ela era invernal, não tinha folhas. Agora, está toda desabrochada, cercada por outras árvores igualmente vivas: “Através da casca centenária, áspera, sem raminhos, brotavam folhas jovens, viçosas, de tal modo que era quase impossível acreditar que aquele velho as havia gerado”.¹³ O príncipe Andrei observa a árvore em parte porque ele também mudou: o desabrochar saudável da árvore está relacionado com o dele.

Mais ou menos setenta anos depois, em seu romance *A náusea*, Jean-Paul Sartre com certeza tem em mente as descrições das duas árvores feitas por Tolstói quando seu protagonista, Antoine Roquentin, experimenta a epifania crucial do romance enquanto olha e pensa sobre uma árvore. Quando Roquentin olha para essa árvore, aplica nela seus hábitos especulativos. Ele olha com muita insistência esse castanheiro, e especialmente suas raízes: a casca, preta e empolada, parece de couro fervido, sente ele. Ele vê sua “pele dura e compacta de foca, aquele aspecto oleoso, caloso,

¹³ Liev Tolstói, *War and Peace*, trad. ingl. Richard Pevear e Larissa Volokhonsky. Nova York: Knopf, 2007, p. 422 [ed. bras.: *Guerra e paz* [1865-69], trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013, v. 1, p. 871].

obstinado",¹⁴ e compara a curva da raiz ao entrar no chão a uma "grande pata rugosa". A epifania que Roquentin experimenta é uma versão precoce do existencialismo sartriano: ele sente que a árvore, como tudo no parque, incluindo ele próprio, é absolutamente supérflua, sem nenhuma necessidade.

Talvez, mais interessante do que essa filosofia seja sua revelação: que o que existe está simplesmente aí – os entes “deixam que os encontremos, mas nunca podemos deduzi-los”. (Grifo de Sartre.) Enquanto ele tem essa revelação, “*Eu era a raiz de castanheiro. Ou antes, era por inteiro consciência de sua existência. Ainda separado dela – já que tinha consciência dela – e no entanto perdido nela, nada mais senão ela*”, e quando, mais tarde, ele tenta formular a conclusão filosófica de seu momento visionário, percebe que está se debatendo com as palavras, ao passo que, quando estava embaixo da árvore, ele “tocava a coisa [...] A raiz [...] existia na medida em que eu não podia explicá-la”.¹⁵ Por um lado, essa experiência de olhar para as coisas é intensamente autoconsciente – pois, se o desenho de uma árvore não é uma árvore mas “uma árvore sendo olhada”, então a descrição verbal de uma árvore não é uma árvore, mas uma árvore sendo olhada e descrita. A descrição do ato de olhar é um aspecto do excesso que estou tentando definir; parte da vida da ficção e de sua dificuldade; e parte da maneira como os contos produzem histórias. Isso, imagino, é o que aflige o meditativo, verboso, filosófico Roquentin (o que não perturbaria o menos filosófico príncipe Andrei). A linguagem

14 Jean-Paul Sartre, *Nausea*, trad. ingl. Robert Baldick. Londres: Penguin Classics, 2000, p. 186 [ed. bras.: *A náusea* [1938], trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 191].

15 Id., *ibid.*, p. 188 [p. 194]; p. 188 [p. 194]; p. 186 [p. 191].

capacita e obstrui; a linguagem continua produzindo novos rebentos, novos ramos. Esse é o aspecto formal, ou teórico, do excesso. Por outro lado, a árvore é também puro detalhe tanto para Andrei como para Roquentin – não é nada mais que uma árvore; ela existe, como Sartre diz, na medida em que *não pode ser explicada*. Estamos apartados dos detalhes, diz Sartre (porque eles não são idênticos a nós); mas também – paradoxalmente – não somos nada mais do que esses detalhes (uma árvore, sua casca, suas raízes e assim por diante), como Andrei e a árvore são a mesma e única coisa. Essa irreduzibilidade é o outro aspecto do excesso de vida que estou tentando definir: é seu lado enigmático. Assim como o detalhe é intensamente autoconsciente e ao mesmo tempo intensamente autoanulador, também é, como sugeri antes, ao mesmo tempo alto artifício (o exercício autoconsciente do poder criativo) e o oposto mágico do artifício (vida animada; o que Sartre chama “a coisa”). Karl Ove Knausgård, um escritor bastante envolvido no projeto de descrever e analisar os detalhes simultaneamente, fornece sua versão das descrições de Sartre e de Tolstói num magnífico esboço de uma árvore, que ocupa uma página inteira do terceiro volume de *Minha luta*:

Era estranho ver que cada árvore tinha uma personalidade diferente, expressa da postura única que cada uma delas adotava, e também pela aura criada pelo conjunto de troncos e raízes, cascas e galhos, luz e sombra. Era como se falassem. Não com vozes, claro, mas com aquilo que eram, como se *estendessem os galhos* em direção à pessoa que as observava. E era somente a respeito disso que falavam, a respeito daquilo que eram, e de nada mais. Independente de como andasse pelo loteamento ou pela floresta ao redor, eu sempre ouvia aquelas vozes, ou

ao menos percebia a expressão daqueles vultos que cresciam infinitamente devagar.¹⁶

II

O que é *observação séria*? No romance de Saul Bellow, *Agarre a vida*, Tommy Wilhelm, que está na casa dos quarenta anos, ajuda um idoso, o sr. Rappaport, a atravessar a rua. Ele o segura pelo braço e surpreende-se com o “cotovelo, grande mas leve”.¹⁷ Esse poderia não ser o trecho de escrita mais extraordinário, mas consideremos por um momento a precisão do paradoxo – o osso do cotovelo é grande porque o velho é magro e retorcido; mas é inesperadamente leve, porque o sr. Rappaport é só pele e osso e está gradualmente desaparecendo em si mesmo. Gosto de imaginar o jovem escritor sentado diante de seu manuscrito em 1955, mais ou menos, tentando imaginar (ou talvez lembrando e imaginando) a experiência exata de segurar um cotovelo velho: “Grande... grande, mas... grande mas leve!”.

No mesmo romance, Tommy Wilhelm está percorrendo a academia de ginástica de um hotel à procura de seu pai idoso, que está fazendo uma massagem. Ao passar pelas salas, avista de relance dois homens jogando pingue-pongue; eles acabaram de sair da sauna e têm toalhas amarradas na

16 Karl Ove Knausgård, *My Struggle: Book Three* [2009], trad. ingl. Don Bartlett. Nova York: Archipelago, 2014, p. 80 [ed. bras.: *A ilha da infância: Minha luta 3*, trad. Guilherme Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 80-81].

17 Saul Bellow, *Seize the Day* [1956]. Londres: Penguin, 1996, p. 100 [ed. bras.: *Agarre a vida*, trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 116].

cintura: “Tinham pouca prática e a bola subia muito alto”.¹⁸ Mais uma vez, imaginemos esse jovem escritor em sua escrivania. Ele vê, em pensamento, seu protagonista passando de sala em sala; ele vê seu protagonista reparar nos dois homens de toalha. Como acontece muitas vezes com grandes escritores, é instrutivo parar em determinado ponto numa frase, ou numa metáfora, ou numa percepção, onde o escritor comum se deteria. O escritor comum poderia fazer com que Tommy Wilhelm entrevisse os dois homens jogando pingue-pongue e ficaria por aí. (“Dois homens enrolados em toalhas jogavam pingue-pongue.”) Bellow não vai ficar por aí. Ele vê que os homens ficam desajeitados com suas toalhas, e que, por isso, jogam de forma inábil. Receando que suas toalhas caiam, estão só fingindo jogar – e portanto jogam sem confiança, e “a bola subia muito alto”.

Assim como uma grande escrita requer que olhemos atentamente, ela nos pede para participar na transformação do tema por meio da metáfora e de imagens. Pensem em como D. H. Lawrence descreve, em um de seus poemas, os “ombros vitorianos caídos” [*drooping Victorian shoulders*]¹⁹ de um canguru, ou como Aleksandar Hemon (outra vez) descreve o estrume de cavalo como semelhante a “bolas de tênis escuras e murchas” [*dark, deflated, tennis balls*],²⁰ ou como Elizabeth Bishop descreve um taxímetro encarando-a “como uma coruja moral” [*like a moral owl*],²¹ ou como o romancista e poeta inglês Adam Foulds observa um melro “esquivando-se

18 Id., *ibid.*, p. 107 [p. 123].

19 D. H. Lawrence, “Kangaroo”, in *The Complete Poems* [1964]. Nova York: Viking, 1971, p. 393.

20 Aleksandar Hemon, *op. cit.*, p. 89 [p. 87].

21 Elizabeth Bishop, “Letter do N.Y.”, in *The Complete Poems* [1983]. Londres: The Hogarth Press, 1984, p. 80.

sobressaltado” para o alto de uma árvore [“flinching” its way up a tree].²² Um ótimo teste de qualidade literária é observar se um trecho, uma imagem ou uma frase de um escritor vem à cabeça espontaneamente quando estamos andando pela rua. Mas poderíamos também estar na frente de uma árvore. E se víssemos um pássaro subindo pelo seu tronco, veríamos de fato que ele se esquivava sobressaltado para o alto. Por falar em ruas, neste instante, a rua onde moro está toda esburacada. Estão instalando novos encanamentos de esgoto, uma obra que já dura meses. Todos os dias há mais perfuração, escavação, abertura do chão; e por volta do meio da tarde os trabalhadores fecham os buracos com placas de metal ou com brita para os automóveis passarem. No dia seguinte, recomeça todo o processo, com horror prometeico. Pelo menos quatro vezes por semana penso na estupenda brincadeira de desfamiliarização de Nabókov em *Pnin*, sobre os trabalhadores que voltam dia após dia ao mesmo lugar na estrada para tentar encontrar a ferramenta perdida que acidentalmente deixaram cair...²³

Na ficção, obviamente, muito da observação aparentemente externa é ao mesmo tempo observação interna – como quando o príncipe Andrei olha para a árvore, ou quando Anna Kariênina, numa cena famosa, nota o tamanho das orelhas de seu marido depois do encontro no trem com Vronsky.

22 Adam Foulds, *The Quickening Maze* [2009]. Londres: Penguin, 2010, p. 51.

23 “Até que os operários começaram a abrir buracos trepidantes na rua – rua da Enxaqueca, Pningrad – e fechá-los outra vez; isso durou várias semanas, com acessos de zigue-zagues reluzentes no asfalto e pausas de atordoamento, fazendo-o crer que eles jamais voltariam a encontrar a preciosa ferramenta que haviam enterrado por engano.” Vladímir Nabókov, *Pnin* [1957]. Harmondsworth: Penguin, 1960, pp. 52-53 [ed. bras.: *Pnin*, trad. Jório Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 61].

Sua observação é em si observável, digna de ser observada por nós, porque nos fala de sua transformação. As palavras de John Berger, “examinando a estrutura das experiências”, aplicam-se perfeitamente a esse aspecto interno, ou duplo, da observação romanesca. Pois a principal diferença da ficção em relação à poesia, à pintura ou à escultura – as outras artes de observação – é esse elemento psicológico interno. Na ficção, temos a oportunidade de examinar o eu em todo seu desempenho e pretensão, seu medo e ambição secreta, seu orgulho e tristeza. É observando as pessoas seriamente que começamos a compreendê-las; olhando com mais atenção e sensibilidade para as motivações das pessoas, podemos olhar em volta e por trás delas. A ficção é extraordinariamente boa em dramatizar o quanto as pessoas são contraditórias. Mostrar como podemos querer duas coisas opostas ao mesmo tempo: pensem na maneira brilhante com que Dostoiévski capta essa contradição, como o amamos e odiamos ao mesmo tempo, ou quão rápido nosso estado de espírito muda de forma, como nuvens num dia de vento.

Muitas vezes, na vida, senti que uma compreensão essencialmente romanesca da motivação me ajudou a tentar descobrir o que alguma outra pessoa realmente quer de mim, ou de outra pessoa. Às vezes, chega a ser assustador perceber o grau de pobreza com que a maioria das pessoas se conhece; parece nos colocar em uma posição de vantagem quase sacerdotal em relação às almas das pessoas. Esse é outro modo de sugerir que na ficção temos o grande privilégio de ver como as pessoas se inventam – como elas se constroem com ficções e fantasias e então optam por reprimir ou esquecer esse elemento que faz parte delas mesmas.

Mencionei os personagens de Dostoiévski, que remetem ao Diderot do século XVIII e ao grande herói de Liérmontov,

Petchórin (fim dos anos 1830), e apontam para o narrador do romance de Thomas Bernhard *O náufrago*, um livro maravilhoso narrado por um homem que está convencido de que seu amigo, um pianista chamado Wertheimer, que havia se suicidado, era um “náufrago” [loser]. O narrador quer dizer com essa palavra (*Der Untergeher* é o título alemão, que significa algo como aquele que está se afogando ou naufragando) que, quando jovens, ele e Wertheimer estavam ambos desesperados para se tornar grandes pianistas. Eles estudaram com Glenn Gould e invejavam profundamente seu gênio pianístico. Em comparação com Gould, que obviamente “deu certo” como pianista de fama internacional, o narrador e seu amigo Wertheimer são “náufragos”. Eles não tiveram êxito e são provincianos obscuros. Mas, no decorrer do livro, a necessidade desesperada do narrador de apresentar seu amigo como um náufrago, para se isentar dessa temida categoria e, em última instância, de sua desagradável tendência de ver o suicídio de Wertheimer como a derradeira marca de sua condição de náufrago, torna-se bastante suspeita. Vemos aos poucos que o narrador não deve ser completamente são, que tem uma espécie de inveja assassina de Gould, uma rivalidade competitiva com Wertheimer e uma profunda culpa pelo suicídio do amigo. E que está apaixonado tanto por Gould como por Wertheimer. Ele parece bastante inconsciente de tudo isso. O leitor entreouve, entrevê a fantasia do narrador, uma fantasia mais enfurecida e sistemática do que a do oficial de Tchékhev, talvez, mas diferente apenas em grau, não em tipo.

III

O que os escritores fazem quando observam seriamente o mundo? Talvez não façam nada menos do que resgatar da morte a vida das coisas – de duas mortes, uma pequena e uma grande: a “morte” que a forma literária está sempre ameaçando impor à vida e a morte real. Entendo pela última a realidade esmorecente que assola os detalhes à medida que eles se afastam de nós – as memórias de nossa infância, a pungência quase esquecida de sabores, cheiros, texturas: a morte lenta que infligimos ao mundo pelo sono de nossa atenção. Por hábitos congestionados ou pela preguiça, falta de curiosidade, pela simples pressa, paramos de olhar para as coisas. Envelhecer, diz Knausgård, é como ficar na frente de um espelho segurando outro espelho atrás da cabeça e ver a dança de imagens recuando – “diminuindo de tamanho até onde a vista alcança”.²⁴ O mundo de Knausgård é aquele em que a aventura do banal – a inexauribilidade do banal como uma criança certa vez a sentiu (“o gosto de sal que enchia de modo penetrante aqueles dias de verão”) – está constantemente fugindo; em que as coisas, objetos e sensações caminham para a falta de sentido. Nesse mundo, a tarefa do escritor é resgatar a aventura dessa lenta retirada: trazer o sentido, a cor e a vida de volta às coisas mais banais – chuteiras e grama, guindastes, árvores e aeroportos, e até guitarras Gibson e amplificadores Roland, Old Spice e Ajax. “Ainda se podiam comprar raquetes de tênis Slazenger, bolas Tretorn e esquis Rossignol, amarras Tyrolia e botas Koflach”, escreve ele.

24 Karl Ove Knausgård, *My Struggle: Book One* [2009], trad. ingl. Don Barlett. Nova York, Archipelago, 2012, p. 346 [ed. bras.: *A morte do pai: Minha luta 1*, trad. Leonardo Pinto da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 419.]

As casas onde vivemos ainda estavam de pé, todas elas. A única diferença, como a diferença que existe entre a realidade das crianças e a dos adultos, era que não estavam mais carregadas de significado. Um par de chuteiras Le Coq era apenas um par de chuteiras. Se eu sentia alguma coisa ao segurá-las agora, era apenas um eco da infância, nada mais, nada em si. O mesmo valia para o mar, o mesmo valia para as rochas, o mesmo valia para o gosto de sal que enchia de modo penetrante aqueles dias de verão, agora ele era apenas gosto de sal, *end of story*. O mundo era o mesmo, ainda que não fosse, porque seu significado se modificara, e continuava a se modificar, aproximando-se cada vez mais da ausência total de significado.

A literatura, como a arte, luta contra a arrogância do tempo – faz de nós insones nos salões do hábito, oferece resgatar da morte a vida das coisas. Conta-se uma história sobre o artista Oskar Kokoschka, que coordenava uma aula de desenho de modelo vivo. Os estudantes estavam entediados e fazendo trabalhos entediados; Kokoschka, então, cochichou ao modelo para cair no chão. Kokoschka debruçou-se sobre o corpo caído, ouviu seu coração e declarou-o morto. A classe ficou profundamente chocada. Em seguida, o modelo levantou-se e Kokoschka disse: “Agora desenhem-no como se vocês soubessem que ele estava vivo e não morto!”. Como seria, na ficção, essa pintura de um corpo vivo? Ela pintaria um corpo realmente vivo, mas de tal modo que poderíamos ver que um corpo está sempre, na verdade, morrendo; ela compreenderia que a vida é sombreada pela mortalidade e assim faria da estética vivificadora de Kokoschka, uma metafísica observadora da morte. (Não é isso que torna a observação *séria* realmente séria?) Ela seria como esta passagem de um conto mais recente de Saul

Bellow, “Something to Remember Me By” [Algo para lembrar de mim]. É um parágrafo sobre um bêbado irlandês, McKern, que morreu num sofá:

Dei uma olhada em McKern, que tinha jogado o casaco no chão e tirado as ceroulas. A cara inchada, o pequeno nariz pontiagudo, os sinais de vida na garganta, o aspecto quebrado do pescoço, os pelos pretos da barriga, o cilindro curto entre as pernas terminando numa espiral de pele frouxa, o brilho branco das canelas, a trágica expressão dos pés.²⁵

Talvez fosse isso que Kokoschka tinha em mente: Bellow pinta, com palavras, um modelo, que poderia ou não estar vivo: uma pintura que corre o risco a todo momento de se tornar uma natureza-morta. De modo que seu personagem olha fixamente para McKern, da mesma maneira que um jovem pai ansioso faz com seu bebê dormindo, para verificar se ele ainda está vivo. E ele ainda está vivo – apenas: *os sinais de vida na garganta*.

Embora Nabókov fosse competitivo demais para dizer qualquer coisa decente a respeito de seu colega Saul Bellow, é difícil ler essa descrição de um homem adormecido sem pensar nas palavras de Nabókov, em uma de suas palestras, sobre como o grande escritor “modela um homem dormindo”:

Para autores menores sobra a ornamentação do lugar-comum. Eles não se incomodam em reinventar o mundo; simplesmente tentam extrair o máximo de uma determinada ordem de coi-

25 Saul Bellow, “Something to Remember Me By”, in *Collected Stories*. Nova York: Penguin Classics, 2001, p. 435.

sas, de tradicionais padrões de ficção [...] Mas o verdadeiro escritor, aquele que faz planetas girarem e modela o homem adormecido e, avidamente, transforma sua costela, este tipo de autor não possui valores estabelecidos, à sua disposição, ele mesmo deve criá-los. A arte de escrever é uma ocupação fútil, sobretudo se não implica uma visão do mundo como ficção em potencial.²⁶

Kokoschka e Nabókov detêm uma verdade central. Certamente não surpreende que, na vida e na literatura, tantas vezes nos lembremos de detalhes que dizem respeito a mortes de pessoas reais (as “famosas últimas palavras” etc.) e a mortes de personagens ficcionais. Não seria porque, em tais momentos, os escritores estão preservando os detalhes da vida, e a vida dos detalhes, da extinção que os cerca e ameaça? Montaigne, no ensaio “Sobre a crueldade”, escrevendo sobre os últimos minutos da vida de Sócrates, conta como dizem que ele coçou a perna. “Aquele arrepio de prazer que ele sente ao coçar a perna depois que os ferros foram retirados não indica uma semelhante doçura e alegria em sua alma, por estar livre dos incômodos passados e até mesmo por enfrentar o conhecimento das coisas por vir?”²⁷ Mas enquanto Montaigne é essencialmente pré-romanesco, porque tem uma tendência a moralizar tais detalhes, e vê esse momento como um exemplo não de acidente, mas de

26 Vladímir Nabókov, *Lectures on Literature*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1980, p. 2 [ed. bras.: “Experiências de um leitor”, trad. Anna Maria Terra Magalhães. *Oitenta*, v. 5, inverno 1981, L&PM].

27 Michel de Montaigne, “Of Cruelty”, in *The Complete Works*, trad. ingl. Donald M. Frame. Londres: Everyman’s Library, 2003, p. 375 [ed. bras.: *Os ensaios: Uma seleção*, trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 184].

vigor moral, um escritor posterior como Tolstói considerará esse gesto acidental ou automático – a vida apenas desejando instintivamente prolongar-se para além da morte. Penso no momento testemunhado por Pierre em *Guerra e paz*, quando ele vê um jovem russo, vendado e prestes a ser executado por um esquadrão de fuzilamento, remexer nervoso sua venda, talvez para se sentir um pouco mais confortável.

Este é o excesso de vida, abrindo caminho para além da morte, ultrapassando a vida. Pensemos em Ivan Ilitch de Tolstói. Ao se aproximar da morte, no momento da mais completa solidão, ele relembra as ameixas de sua infância e a abundância de saliva, ao chegar ao caroço da fruta. Quando o personagem de Bellow, Moses Herzog, vê lagostas atrás do vidro de uma peixaria de Manhattan, ele vê seus “bigodes curvados”,²⁸ pressionados contra o vidro – o protesto da vida contra seu aprisionamento mortal. Quando a romancista contemporânea norte-americana Rachel Kushner vê uma barata esmagada numa calçada de Nova York, ela vê suas antenas finas e compridas “oscilando ao redor em busca de sinais da própria vida”.²⁹ No conto de Lydia Davis, “Questões gramaticais”, o narrador chega à conclusão de que seu pai agonizante é pura negação, tornou-se nada mais do que o advérbio “não” (daí o título da história) – e, no entanto, o que ela lembra, o que sobressai de sua história, é a maneira de seu pai franzir a testa deitado no leito de

28 Saul Bellow, *Herzog* [1964]. Londres: Penguin, 1965, p. 113 [ed. bras.: *Herzog*, trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 147].

29 Rachel Kushner, *The Flamethrowers*. Nova York: Scribner, 2013, p. 56 [ed. bras.: *Os lança-chamas*, trad. Claudio Carina. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013, p. 61].

enfermo.³⁰ Ela viu esse gesto desaprovador muitas vezes na vida: é o que Bellow chamaria de um “sinal de vida”.

Observar é resgatar, redimir; salvar a vida de si mesma. Um dos personagens de *Housekeeping* (1980), romance de Marilynne Robinson, é descrito como uma menina que “sentia a vida das coisas que pereceram”.³¹ No mesmo livro, Robinson escreve sobre como Jesus ressuscitou Lázaro e até restaurou a orelha do soldado que veio para prendê-lo, “um fato que nos permite ter esperança de que a ressurreição demonstre uma atenção considerável aos detalhes”.³² Gosto da ideia de que o céu deveria nos recompensar pelo que perdemos se prestássemos atenção aos detalhes, de que o céu deve necessariamente ser um lugar de observação séria. Mas talvez possamos trazer a vida de volta, ou prolongá-la, aqui na terra, fazendo o mesmo: aplicando o que Walter Benjamin certa vez chamou de “a prece natural da alma – a atenção”.³³ Podemos trazer os mortos de volta dedicando a seus fantasmas a mesma atenção que dedicamos ao mundo ao redor – olhando mais intensamente: transfigurando o objeto. A frase de Benjamin está numa carta para Adorno sobre Kafka; talvez Adorno estivesse evocando essa ideia da atenção quando escreveu, em *Dialética negativa*, que, “se o pensamento realmente se exteriorizasse na coisa, se ele va-

30 Lydia Davis, *Varieties of Disturbance: Stories*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. 27-29 [ed. bras.: *Tipos de perturbação*, trad. Branca Vianna. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 36-38].

31 Marilynne Robinson, *Housekeeping* [1980]. Nova York: Picador, 2004, p. 124.

32 Id., *ibid.*, p. 194.

33 Walter Benjamin e Theodor Adorno, *The Complete Correspondence, 1928-1940*. Cambridge: Polity, 2003, p. 66-71 [ed. bras.: W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1*, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 159].

lesse por ela e não por suas categorias, então o objeto começaria a falar sob o olhar insistente do próprio pensamento”.³⁴

Vejam, aí estão eles, conversando conosco: os choupos, os lilases e as rosas. Aquele friozinho de menta. O beijo.

34 Theodor Adorno, *Negative Dialectics* [1966]. Nova York: Continuum, 1973, p. 27-28 [ed. bras.: *Dialética negativa*, trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 32].