



ORHAN PAMUK

O romancista ingênuo e o sentimental

PRÊMIO  NOBEL
COMPANHIA DAS LETRAS

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

ORHAN PAMUK

O romancista ingênuo e o sentimental

Tradução
Hildegard Feist



Para Kiran Desai

Sumário

1. O que nossa mente faz quando lemos um romance
2. Sr. Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor?
3. Personagem literária, trama, tempo
4. Palavras, quadros, objetos
5. Museus e romances
6. O centro

Epílogo

1. O que nossa mente faz quando lemos um romance

Um romance é uma segunda vida. Como os sonhos de que fala o poeta francês Gérard de Nerval, os romances revelam cores e complexidades de nossa vida e são cheios de pessoas, rostos e objetos que julgamos reconhecer. Assim como no sonho, quando lemos um romance, às vezes ficamos tão impressionados com a natureza extraordinária das coisas que nele encontramos que esquecemos onde estamos e nos vemos no meio dos acontecimentos e das pessoas imaginárias que contemplamos. Em tais ocasiões, achamos o mundo fictício que descobrimos e apreciamos mais real que o mundo real. O fato de essa segunda vida nos parecer mais real que a realidade muitas vezes indica que substituímos a realidade pelo romance, ou no mínimo o confundimos com a vida real. Mas nunca lamentamos essa ilusão, essa ingenuidade. Ao contrário, assim como em alguns sonhos, queremos que o romance que estamos lendo prossiga e esperamos que essa segunda vida continue evocando em nós uma sensação consistente de realidade e autenticidade. Apesar do que sabemos sobre a ficção, ficamos irritados e aborrecidos se um romance deixa de sustentar a ilusão de que é, na verdade, a vida real.

Sonhamos supondo que o sonho é real; essa é a definição de sonho. Do mesmo modo, lemos um romance supondo que ele é real — mas no fundo sabemos muito bem que não é assim. Esse paradoxo se deve à natureza do romance. Começamos por enfatizar que a arte do romance conta com nossa capacidade de acreditar ao mesmo tempo em estados contraditórios.

Leio romances há quarenta anos. Sei que podemos adotar muitas posturas em relação ao romance, que existem muitas maneiras de engajar alma e mente nele, tratando-o com leviandade ou seriamente. Da mesma forma, aprendi pela experiência que há muitos modos de ler um romance. Às vezes, lemos logicamente; às vezes, com os olhos; às vezes, com a imaginação; às vezes, com uma pequena parte do cérebro; às vezes, como queremos; às vezes, como o livro quer; e, às vezes, com todas as fibras de nosso ser. Houve uma época, em minha juventude, na qual me dediquei por completo aos romances, lendo-os com atenção — até com êxtase. Naquele tempo, dos dezoito até os trinta anos (1970 a 1982), eu queria descrever o que me passava pela cabeça e pela alma da mesma forma como um pintor retrata com precisão e clareza uma paisagem vívida, complexa, animada, cheia de montanhas, planícies, rochedos, bosques e rios.

O que ocorre em nossa cabeça, e em nossa alma, quando lemos um romance? Em que essas sensações interiores diferem do que sentimos quando vemos um filme, contemplamos um quadro ou escutamos um poema, mesmo um poema épico? De quando em quando, um romance pode proporcionar os mesmos prazeres que uma biografia, um filme, um poema, um quadro ou um conto de fadas. No entanto, o efeito singular e verdadeiro dessa arte é fundamentalmente diferente do de outros gêneros literários, do filme e do quadro. E talvez eu possa começar a mostrar essa diferença falando sobre as coisas que eu fazia e as complexas imagens que surgiam dentro de mim quando eu lia romances apaixonadamente em minha juventude.

Assim como o visitante do museu que, antes de mais nada, quer que o quadro que está contemplando entretenha sua visão, eu preferia ação, conflito e abundância na paisagem. Gostava da sensação de estar ao mesmo tempo observando secretamente a vida particular de um indivíduo e explorando os cantos escuros do panorama. Mas não quero lhes dar a impressão de que o quadro que eu tinha dentro de mim era sempre turbulento. Quando eu lia romances em minha juventude, às vezes uma

paisagem ampla, profunda e pacata surgia dentro de mim. E, às vezes, as luzes se apagavam, o preto e o branco se intensificavam e depois se separavam, e as sombras se moviam. Às vezes, eu me encantava com a sensação de que o mundo inteiro era feito de uma luz diferente. E, às vezes, a penumbra entrava em cena e cobria tudo, o universo inteiro se tornava uma emoção única e um estilo único, e eu gostava disso e achava que estava lendo o livro por causa dessa atmosfera específica. À medida que, lentamente, eu era atraído para o mundo existente dentro do romance, percebia que as sombras das ações que tinha realizado antes de abrir o livro, sentado em minha casa, em Besiktas, Istambul — o copo de água que eu havia tomado, a conversa que tivera com minha mãe, os pensamentos que me passaram pela cabeça, os pequenos ressentimentos que eu alimentara —, lentamente se esvaeciam.

Sentia que a poltrona laranja na qual estava sentado, o cinzeiro malcheiroso a meu lado, a sala carpetada, as crianças jogando futebol na rua e os apitos da balsa distante pouco a pouco se afastavam de minha mente; e que um mundo novo se revelava, palavra por palavra, frase por frase, diante de mim. Enquanto eu lia página por página, esse mundo novo se cristalizava e se tornava mais claro, assim como aqueles desenhos secretos que se mostram pouco a pouco, quando derramamos uma solução reagente sobre eles; e linhas, sombras, eventos e protagonistas vinham à luz. Nesses momentos iniciais, tudo que retardava minha entrada no mundo do romance, tudo que me impedia de lembrar e visualizar personagens, eventos e objetos me afligia e me irritava. Um parente cujo grau de parentesco com o protagonista real eu esquecera, a localização incerta de uma gaveta contendo uma arma ou uma conversa que eu percebia que tinha duplo sentido, mas cujo segundo sentido eu não conseguia decifrar — esse tipo de coisa me incomodava horripelantemente. E enquanto meus olhos avidamente percorriam as palavras, eu queria, com um misto de impaciência e prazer, que tudo se encaixasse sem demora. Nesses momentos, todas as portas de minha percepção se abriam o máximo possível, como os sentidos de um animal

tímido libertado num ambiente completamente estranho, e minha mente começava a funcionar muito mais depressa, quase em estado de pânico. Enquanto concentrava a atenção nos detalhes do romance que tinha nas mãos, de modo a me afinar com o mundo no qual estava entrando, eu lutava para ver as palavras em minha imaginação e visualizar tudo que o livro descrevia.

Pouco depois, o esforço intenso e cansativo produzia resultados, e a vasta paisagem que eu queria ver se descortinava diante de mim, como um continente imenso que aparece com toda a nitidez quando a neblina se dispersa. Então eu podia ver as coisas contadas no romance como alguém que olha pela janela, facilmente, confortavelmente, e observa o panorama. Ler a descrição de Pierre observando a batalha de Borodino do alto de um monte, em *Guerra e paz*, de Tolstói, é para mim um modelo de como ler um romance. Muitos detalhes que percebemos que o romance está urdindo delicadamente e preparando para nós e que julgamos necessário ter disponíveis na memória, enquanto lemos, aparecem nessa cena como num quadro. O leitor tem a impressão de estar não entre as palavras de um romance, mas de pé diante de uma paisagem pintada. Aqui, são decisivas a atenção do escritor para com o detalhe visual e a capacidade do leitor de, através da visualização, transformar as palavras numa grande paisagem pintada. Também lemos romances que não transcorrem em vastas paisagens, em campos de batalha ou na natureza, mas em salas, em sufocantes atmosferas interiores — *A metamorfose*, de Kafka, é um bom exemplo. E lemos essas histórias como se observássemos uma paisagem e, transformando-a em pintura com os olhos da mente, acostumamo-nos com a atmosfera da cena, deixando-nos influenciar por ela e, na verdade, procurando-a constantemente.

Deixem-me dar mais um exemplo, novamente de Tolstói, que lida com o ato de olhar por uma janela e mostra como se pode entrar na paisagem de um romance durante a leitura. A cena é do maior romance de todos os tempos: *Anna Kariênina*. Anna conheceu Vronski em Moscou. Voltando

para casa à noite, de trem, ela está contente, porque em São Petersburgo verá o filho e o marido na manhã seguinte.

Anna [...] retirou de dentro de sua bolsinha uma espátula para separar as páginas de um romance inglês. A princípio, não conseguiu ler. O vozerio e o vaivém das pessoas a incomodavam, no início; em seguida, quando o trem se pôs em movimento, era impossível não ouvir os barulhos; depois, a neve, que batia na janela da esquerda e grudava no vidro, o vulto do condutor agasalhado que passava por ela com um dos lados do corpo coberto de neve e as conversas sobre a terrível nevasca lá fora distraíam sua atenção. E logo tudo se repetia; os mesmos solavancos que sacudiam, a mesma neve na janela, as mesmas mudanças abruptas do vapor quente para o frio, e de novo para o calor, o mesmo lampejo dos mesmos rostos na penumbra e as mesmas vozes, e Anna começou a ler e a entender o que lia. Ánuchka já cochilava, segurando uma bolsinha vermelha sobre os joelhos com as mãos largas e de luvas, uma delas, rasgada. Anna Arcádievna lia e compreendia, mas não tinha gosto em ler, ou seja, em seguir o reflexo da vida de outras pessoas. Sentia uma desmedida vontade de viver por si mesma. Se lia como a heroína do romance cuidava de um doente, tinha vontade de entrar, com passos inaudíveis, no quarto do doente; se lia como um membro do parlamento discursava, sentia vontade de fazer ela mesma o discurso; se lia como Lady Mary saía a cavalo atrás da matilha numa caçada, como provocava a cunhada e surpreendia a todos com sua coragem, Anna sentia vontade de fazer tudo isso ela mesma. Mas nada havia para ela fazer e Anna, revirando a espátula lisa em suas mãos pequeninas, redobrava o esforço para ler.*

Anna não consegue ler, porque não consegue parar de pensar em Vronski, porque quer viver. Se conseguisse concentrar-se no romance, poderia facilmente imaginar Lady Mary montando seu cavalo e seguindo seus cães. Visualizaria a cena, como se estivesse olhando pela janela, e se sentiria entrando pouco a pouco nessa cena que observa a partir de fora.

A maioria dos romancistas intui que ler as páginas iniciais de um romance é semelhante a entrar numa paisagem pintada. Deixem-me lembrar como Stendhal começa *O vermelho e o negro*. Primeiro, vemos, de longe, a cidade de Verrières, a colina em que está situada, as casas brancas com seus pontudos telhados vermelhos, os tufos de viçosos castanheiros e as ruínas das fortificações da cidade. O rio Doub corre mais abaixo. Depois, tomamos conhecimento das serrarias e da fábrica que produz *toiles peintes*, coloridos tecidos estampados.

Apenas uma página adiante, já encontramos o prefeito, uma das personagens principais, e identificamos sua maneira de pensar. O prazer real de ler um romance surge com a capacidade de ver o mundo não a partir de fora, mas pelos olhos dos protagonistas que habitam esse mundo. Quando lemos um romance, oscilamos entre a visão demorada e momentos fugidios, pensamentos gerais e eventos específicos, numa velocidade que nenhum outro gênero literário pode oferecer. Olhando de longe para uma paisagem pintada, de repente nos encontramos entre os pensamentos do indivíduo que está na paisagem e entre as nuances de seu estado de espírito. Algo semelhante ocorre quando vemos numa paisagem chinesa uma pequena figura humana pintada entre penhascos, rios e árvores frondosas: concentramo-nos nessa figura e tentamos imaginar através de seus olhos a paisagem que a cerca. (As pinturas chinesas são concebidas para ser lidas dessa maneira.) Então nos damos conta de que a paisagem foi composta para refletir os pensamentos, emoções e percepções da figura que nela se encontra. Da mesma forma, quando percebemos que a paisagem dentro do romance é uma extensão, uma parte do estado mental dos protagonistas, constatamos que nos identificamos com esses protagonistas numa transição inconsútil. Ler um romance significa que, enquanto confiamos à memória o contexto global, acompanhamos, um por um, os pensamentos e atos dos protagonistas e lhes atribuímos sentido dentro da paisagem geral. Agora estamos no interior da paisagem que pouco antes contemplávamos de fora: além de ver as montanhas mentalmente, sentimos o frescor do rio e o cheiro da floresta, falamos com os protagonistas e nos aprofundamos no universo do romance. Sua linguagem nos ajuda a reunir esses elementos distantes e distintos e a perceber os rostos e os pensamentos dos protagonistas como parte de uma visão única.

Nossa mente trabalha muito quando estamos imersos num romance, mas não como a mente de Anna no trem barulhento e coberto de neve que segue para São Petersburgo. Continuamente oscilamos entre a paisagem, as árvores, os protagonistas, os pensamentos dos protagonistas e os objetos que

eles tocam — passamos dos objetos às lembranças que evocam, aos outros protagonistas e enfim aos pensamentos gerais. Nossa mente e nossa percepção trabalham diligentemente, com grande rapidez e concentração, realizando numerosas operações ao mesmo tempo, porém muitos leitores nem sequer percebem que estão realizando essas operações. É exatamente igual ao que acontece com quem está dirigindo um carro: sem se dar conta, o motorista aperta botões, pisa em pedais, gira o volante com cuidado e em conformidade com muitas regras, lê e interpreta sinais de trânsito e presta atenção no tráfego.

A analogia com o motorista é válida não só para o leitor, mas também para o romancista. Alguns romancistas não se dão conta das técnicas que utilizam; escrevem espontaneamente, como se executassem um ato perfeitamente natural, alheios às operações e aos cálculos que seus cérebros efetuam e ao fato de que estão usando as marchas, os freios e os botões que a arte do romance lhes fornece. Vamos empregar a palavra “ingênuo” para descrever esse tipo de sensibilidade, esse tipo de romancista e esse tipo de leitor de romance — que não estão nem um pouco preocupados com os aspectos artificiais da escrita e da leitura de um romance. E vamos utilizar o termo “reflexivo” para descrever a sensibilidade oposta: em outras palavras, os leitores e escritores que se fascinam com a artificialidade do texto e seu malogro em alcançar a realidade e que dão muita atenção aos métodos empregados na escrita de um romance e à maneira como nossa mente funciona quando lemos. O romancista exerce a arte de ser ao mesmo tempo ingênuo e reflexivo.

Ou ingênuo e “sentimental”. Friedrich Schiller foi o primeiro a propor essa distinção, em seu famoso ensaio “Über naive und sentimentalische Dichtung” (Sobre poesia ingênua e sentimental; 1795-6). A palavra *sentimentalisch*, usada por Schiller para descrever o poeta moderno, pensativo e angustiado, que perdeu seu caráter e sua ingenuidade infantis, tem um sentido um tanto diferente da palavra “sentimental”. Mas não vale a pena nos determos nessa palavra, que, de qualquer modo, Schiller tomou

emprestada do inglês, inspirado por *Sentimental Journey* [*Viagem sentimental*], de Laurence Sterne. (Como exemplos de gênios ingênuos e infantis, Schiller respeitosamente cita Sterne, além de Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe e até mesmo Dürer, entre outros.) Basta-nos notar que Schiller utiliza a palavra *sentimentalisch* para descrever o estado de espírito que se afastou da simplicidade e da força da natureza e se deixou arrebatado pelas próprias emoções e pensamentos. Aqui, meu objetivo é chegar a um entendimento mais profundo do ensaio de Schiller, que amo desde a juventude, assim como aclarar meus pensamentos acerca da arte do romance por meio desse ensaio (como sempre fiz) e expressá-los acuradamente (como estou me esforçando para fazer).

Nessa obra famosa, que Thomas Mann descreveu como “o mais belo ensaio da língua alemã”, Schiller divide os poetas em dois grupos: os ingênuos e os sentimentais. Os ingênuos estão irmanados com a natureza; na verdade, são como a natureza — calma, cruel e sábia. Escrevem poesia espontaneamente, quase sem pensar, não se dando ao trabalho de considerar as consequências intelectuais ou éticas de suas palavras e não se importando com o que os outros possam dizer. Para eles — ao contrário do que ocorre com escritores contemporâneos — a poesia é como uma impressão que a natureza produz neles organicamente e que nunca mais os deixa. A poesia ocorre naturalmente ao poeta ingênuo, brotando do universo natural do qual ele faz parte. A crença de que um poema não é algo pensado e deliberadamente elaborado pelo poeta, composto em determinada métrica e moldado através de revisão constante e autocrítica, mas algo que deve ser escrito irrefletidamente e que até pode ser ditado pela natureza, por Deus ou por outro poder — essa noção romântica foi advogada por Coleridge, devoto seguidor dos românticos alemães, e claramente expressa em 1816 no prefácio a seu poema “Kubla Khan”. (Ka, o poeta protagonista de meu romance *Neve*, escreveu seus poemas sob a influência de Coleridge-Schiller e com a mesma visão ingênua da poesia.) No ensaio de Schiller, que suscita em mim grande admiração toda vez que o leio, há um atributo entre as

características definidoras do poeta ingênuo que desejo enfatizar de modo especial: o poeta ingênuo não tem dúvida de que seus enunciados, suas palavras, seus versos vão retratar a paisagem geral, vão representá-la, vão descrever e revelar, adequada e minuciosamente, o sentido do mundo — pois esse sentido não está distante nem escondido dele.

Em contraposição, de acordo com Schiller, o poeta “sentimental” (emocional, reflexivo) se inquieta basicamente por uma razão: ele não sabe ao certo se suas palavras vão abarcar a realidade, se vão alcançá-la, se seus enunciados vão transmitir o sentido almejado por ele. Assim, está extremamente consciente do poema que escreve, dos métodos e técnicas que utiliza e do artifício envolvido no seu empreendimento. O poeta ingênuo não vê muita diferença entre sua percepção do mundo e o mundo em si. Já o poeta moderno, sentimental-reflexivo, questiona tudo que percebe, até mesmo os próprios sentidos. E, quando vaza suas percepções em verso, princípios educativos, éticos e intelectuais o ocupam.

O famoso e, a meu ver, divertido ensaio de Schiller é uma fonte atraente para quem quer refletir sobre a inter-relação de arte, literatura e vida. Eu o li repetidas vezes na juventude, pensando nos exemplos que apresenta, nos tipos de poetas que aborda e nas diferenças entre escrever espontaneamente e escrever deliberada e conscientemente, com a ajuda do intelecto. Ao ler esse ensaio, eu também pensava em mim como romancista, naturalmente, e em meus vários estados de espírito durante a elaboração de um romance. E lembrava o que havia sentido anos antes, quando pintava. Dos sete aos 22 anos, pintei constantemente, sonhando tornar-me pintor algum dia, porém continuei sendo um artista ingênuo e acabei por abandonar a pintura, talvez depois que tomei consciência disso. Naquela época, eu achava que o que Schiller chama de “poesia” era arte e literatura no sentido mais geral. Farei o mesmo durante estas conversas, em conformidade com o espírito e a tradição das conferências Norton. ** Essa obra de Schiller, densa e provocativa, há de me acompanhar enquanto eu estiver refletindo sobre a

arte do romance, lembrando-me de minha juventude, que prudentemente oscilava entre o “ingênuo” e o “sentimental”.

Na verdade, depois de certo ponto o ensaio de Schiller já não trata de poesia apenas, ou de arte e literatura em geral, mas se torna um texto filosófico sobre tipos humanos. Nesse ponto, quando o texto alcança seu auge dramático e filosófico, gosto de ler nas entrelinhas os pensamentos e opiniões pessoais. Quando diz que “há dois tipos diferentes de humanidade”, Schiller também quer dizer, segundo historiadores da literatura alemães: “Aqueles que são ingênuos como Goethe e aqueles que são sentimentais como eu!”. Schiller invejava Goethe não só por seus dotes poéticos, como por sua serenidade, sua naturalidade, seu egoísmo, sua autoconfiança, seu espírito aristocrático; pela maneira como ele, sem esforço, chega a grandes e brilhantes pensamentos; por sua capacidade de ser ele mesmo; por sua simplicidade, sua modéstia e seu gênio; e por sua inconsciência de tudo isso, à maneira de uma criança. Ele próprio, Schiller, em contraste, era muito mais reflexivo e intelectual, mais complexo e atormentado em sua atividade literária, muito mais cômico de seus métodos literários, cheio de perguntas e incertezas com relação a eles — e considerava tais atitudes e traços mais “modernos”.

Trinta anos atrás, lendo “Sobre poesia ingênua e sentimental”, eu também — como Schiller furioso com Goethe — reclamava da natureza ingênua e infantil dos romancistas turcos da geração anterior. Eles escreviam com muita facilidade e nunca se preocupavam com problemas de estilo e técnica. E eu aplicava o termo “ingênuo” (cada vez mais num sentido negativo) não só a eles, mas a escritores de todo o mundo que viam o romance balzaquiano do século XIX como uma entidade natural e a aceitavam sem questionar. Agora, após uma aventura de 35 anos como romancista, eu gostaria de continuar com meus próprios exemplos, mesmo quando tento me convencer de que encontrei um equilíbrio entre o romancista ingênuo e o romancista sentimental que existem dentro de mim.

Ainda há pouco, ao discorrer sobre o mundo retratado no romance, usei a analogia com a paisagem. Acrescentei que alguns leitores não percebem o que ocorre em nossa mente quando lemos um romance, como os motoristas que não se dão conta das operações que executam ao dirigir o carro. O romancista ingênuo e o leitor ingênuo são como quem acredita sinceramente que entende o lugar e os indivíduos que vê da janela do carro, enquanto se desloca pela paisagem. E, como acredita no poder da paisagem que vê da janela do carro, esse tipo de gente pode começar a falar sobre as pessoas e a fazer pronunciamentos que suscitem inveja no romancista sentimental-reflexivo. Já o romancista sentimental-reflexivo dirá que a vista da janela do carro é limitada pela moldura e que de qualquer modo o vidro está sujo, e se recolherá a um silêncio beckettiano. Ou, como eu e muitos outros romancistas literários contemporâneos, descreverá a roda, os botões, a janela enlameada, as engrenagens como parte da cena, de modo que nunca esqueçamos que o que vemos é restrito pelo ponto de vista do romance.

Antes que nos deixemos levar pela analogia e seduzir pelo ensaio de Schiller, vamos listar as ações mais importantes que ocorrem em nossa mente quando lemos um romance. Ler um romance sempre implica essas operações, mas só os romancistas de espírito “sentimental” conseguem reconhecê-las e chegar a um inventário detalhado. Essa lista vai lembrar-nos o que o romance realmente é — algo que sabemos, mas que bem podemos ter esquecido. São estas as operações que nossa mente executa quando lemos um romance:

1. Observamos a cena geral e seguimos a narrativa. No livro que escreveu sobre *Dom Quixote*, de Cervantes, o pensador e filósofo espanhol José Ortega y Gasset diz que lemos romances de aventura, novelas de cavalaria, romances baratos (histórias de detetive, de amor, de espionagem e por aí afora) para ver o que acontece na sequência; mas lemos o romance moderno (o que hoje chamamos de “romance literário”) por sua atmosfera. De acordo com Ortega y Gasset, o romance de atmosfera é algo mais valioso. É como uma “paisagem pintada” e contém bem pouca narrativa.

Mas lemos um romance — seja com muita narrativa e ação, seja sem narrativa nenhuma, como uma paisagem pintada — sempre da mesma forma fundamental. Nosso procedimento habitual consiste em acompanhar a narrativa e tentar descobrir o significado e a ideia principal sugeridos pelas coisas que encontramos. Ainda que um romance, assim como uma paisagem pintada, apresente, uma a uma, muitas folhas de árvore individuais, sem narrar um só acontecimento (o tipo de técnica usada, por exemplo, no *nouveau roman* francês de Alain Robbe-Grillet ou Michel Butor), começamos a meditar no que o narrador está tentando sugerir dessa maneira e no tipo de história que essas folhas acabarão formando. Nossa mente busca um motivo, uma ideia, um propósito, um centro secreto.

2. Transformamos palavras em imagens mentais. O romance conta uma história, mas não é só uma história. A história emerge, pouco a pouco, de muitos objetos, descrições, ruídos, conversações, fantasias, lembranças, informações, pensamentos, eventos, cenas, momentos. Ter prazer com um romance é desfrutar o ato de partir de palavras e transformar essas coisas em imagens mentais. Ao visualizar na imaginação o que as palavras nos dizem (o que elas querem nos dizer), nós, leitores, completamos a história. Com isso, impelimos nossa imaginação, procurando descobrir o que o livro diz ou o que o narrador quer dizer, o que ele pretende dizer, o que supomos que ele está dizendo — em outras palavras, tentando encontrar o centro do romance.

3. Outra parte de nossa mente se pergunta até que ponto a história que o escritor está nos contando é uma experiência real e até que ponto é imaginação. Fazemos essa pergunta sobretudo nos trechos do romance que nos suscitam surpresa, admiração, espanto. Ler um romance é perguntar-se o tempo todo, mesmo nos momentos em que nos perdemos no livro mais profundamente: até que ponto isto é fantasia e até que ponto é real? Há um paradoxo lógico entre, por um lado, a experiência de perder-se no romance e ingenuamente pensar que é real e, por outro lado, a própria curiosidade sentimental-reflexiva em relação à medida de fantasia que o relato contém.

No entanto, o poder e a vitalidade inexauríveis da arte do romance provêm de sua lógica única e de sua confiança nesse tipo de conflito. Ler um romance significa compreender o mundo por uma lógica não cartesiana — ou seja, com a constante e inabalável capacidade de acreditar ao mesmo tempo em ideias contraditórias. Assim, uma terceira dimensão da realidade começa, pouco a pouco, a emergir dentro de nós: a dimensão do complexo mundo do romance. Seus elementos conflitam mutuamente, porém ao mesmo tempo são aceitos e descritos.

4. Ainda nos perguntamos: a realidade é assim? As coisas narradas, vistas e descritas no romance correspondem ao que sabemos por nossa própria experiência? Por exemplo, perguntamo-nos: na década de 1870, um passageiro do trem noturno de Moscou a São Petersburgo poderia facilmente encontrar conforto e sossego suficientes para ler um romance, ou o escritor está tentando nos dizer que Anna é uma autêntica bibliófila que gosta de ler mesmo entre distrações ruidosas? No âmago do ofício de romancista há um otimismo que acredita que o conhecimento que adquirimos com nossa experiência cotidiana pode se tornar um valioso conhecimento da realidade, se receber a forma adequada.

5. Sob a influência desse otimismo, avaliamos e desfrutamos a precisão das analogias, o poder da fantasia e da narrativa, a construção das frases, a secreta e cândida poesia e a musicalidade da prosa. Problemas e prazeres de estilo não estão no âmago do romance, mas estão bem perto dele. Contudo, esse tópico convidativo só pode ser abordado mediante milhares de exemplos.

6. Formulamos juízos morais acerca das escolhas e da conduta dos protagonistas; ao mesmo tempo, julgamos o escritor por seus juízos morais sobre suas personagens. O juízo moral é um inevitável terreno pantanoso no romance. Tenhamos em mente que a arte do romance produz seus melhores resultados não quando julga pessoas, mas quando as compreende, e não nos deixemos dominar pela parte judicativa de nossa mente. Quando lemos um

romance, a moralidade deve ser parte da paisagem, não algo que emana de dentro de nós e se volta contra as personagens.

7. Enquanto nossa mente realiza todas essas operações ao mesmo tempo, congratulamo-nos pelo conhecimento, pela profundidade e pelo entendimento que conquistamos. Sobretudo nos romances de alta qualidade literária, a intensa relação que estabelecemos com o texto parece a nós, leitores, nosso sucesso particular. Pouco a pouco vemos surgir a doce ilusão de que o romance foi escrito unicamente para nós. A intimidade e a confiança que se estabelecem entre nós e o escritor nos ajudam a evadir-nos e a não nos preocupar muito com os trechos do livro que não conseguimos entender ou as coisas que desaprovamos ou consideramos inaceitáveis. Assim, em certa medida sempre nos tornamos cúmplices do romancista. Quando lemos um romance, uma parte de nossa mente está ocupada em esconder, admitir, moldar e construir atributos positivos que favorecem essa cumplicidade. Para acreditar na narrativa decidimos não acreditar no narrador tanto quanto ele quer que acreditemos — porque queremos continuar lendo a narrativa fielmente, apesar de discordar de algumas opiniões, propensões e obsessões do escritor.

8. Durante toda essa atividade mental, nossa memória trabalha muito e sem parar. Para encontrar sentido e prazer no universo que o escritor nos revela nós sentimos que temos de procurar o centro secreto do romance e, assim, tentamos engastar na memória cada detalhe do romance, como se procurássemos reter a aparência de cada uma das folhas de uma árvore. A menos que o escritor tenha simplificado e diluído seu mundo para ajudar o leitor desatento, lembrar-nos de tudo é difícil. Essa dificuldade também define os limites da forma novelística. O romance precisa ter uma extensão que nos permita lembrar todos os detalhes reunidos no processo da leitura, porque o significado de tudo que encontramos ao deslocar-nos pela paisagem está relacionado com tudo o mais com que cruzamos. Num romance bem construído, tudo está relacionado com tudo, e essa rede de

relações forma a atmosfera do livro e, ao mesmo tempo, aponta para seu centro secreto.

9. Buscamos o centro secreto do romance com extrema atenção. Essa é a operação que nossa mente executa com mais frequência quando lemos um romance, esteja ela ingenuamente inconsciente disso ou sentimentalmente reflexiva. O que distingue o romance de outras narrativas literárias é o fato de que ele tem um centro secreto. Ou, mais precisamente, o fato de que ele conta com nossa convicção de que existe um centro que devemos buscar enquanto lemos.

De que é feito o centro do romance? De tudo que faz o romance, poderíamos responder. Mas estamos convencidos de que esse centro está longe da superfície do romance, que seguimos palavra por palavra. Imaginamos que se situa no plano de fundo e é invisível, difícil de localizar, elusivo, quase dinâmico. Otimistas, achamos que os indicadores desse centro estão em toda parte e que o centro conecta todos os detalhes do romance, tudo que encontramos na superfície da vasta paisagem. Nestas conferências discutirei até que ponto esse centro é real, até que ponto é imaginário.

Porque sabemos — ou supomos — que o romance tem um centro, agimos, enquanto leitores, exatamente como o caçador que vê um indício em cada folha e cada galho quebrado e os examina com toda a atenção, à medida que avança pela paisagem. Vamos em frente, sentindo que cada nova palavra, objeto, personagem, protagonista, conversa, descrição, detalhe, todas as qualidades linguísticas e estilísticas do romance e as reviravoltas de sua narrativa sugerem e apontam para algo além do que é aparente. Essa convicção de que o romance tem um centro nos leva a crer que um detalhe aparentemente irrelevante pode ser significativo e que o sentido de tudo que está na superfície do romance pode ser muito diferente. O romance é uma narrativa aberta a sentimentos de culpa, paranoia e ansiedade. A sensação de profundidade que nos proporciona a leitura de um romance, a ilusão de que

o livro nos imerge num universo tridimensional se devem à presença do centro — real ou imaginário.

O que basicamente separa o romance do poema épico, da novela medieval ou da tradicional narrativa de aventuras é a ideia de um centro. O romance apresenta personagens muito mais complexas que as da epopeia; focaliza gente comum e escava todos os aspectos da vida cotidiana. Mas deve essas qualidades e esses poderes à presença de um centro em algum lugar do plano de fundo e ao fato de que o lemos com esse tipo de esperança. Quando nos revela detalhes mundanos da vida e nossas pequenas fantasias, hábitos cotidianos e objetos conhecidos, lemos com curiosidade — na verdade, com espanto —, porque sabemos que isso indica um significado mais profundo, um propósito que está em algum ponto do plano de fundo. Cada aspecto da paisagem geral, cada folha, cada flor é interessante e intrigante, porque esconde um significado oculto.

O romance pode se dirigir às pessoas da era moderna, na verdade a toda a humanidade, porque é uma ficção tridimensional. Pode falar de experiência pessoal, do conhecimento que adquirimos através dos sentidos e, ao mesmo tempo, pode oferecer um fragmento de conhecimento, uma intuição, uma pista sobre a coisa mais profunda — em outras palavras, sobre o centro, ou o que Tolstói chama de sentido da vida (ou como quer que o chamemos), esse local difícil de alcançar e que otimisticamente pensamos que existe. O sonho de alcançar o conhecimento mais profundo, mais precioso do mundo e da vida sem ter de enfrentar as dificuldades da filosofia ou as pressões sociais da religião — e de chegar lá com base em nossa própria experiência, usando nosso próprio intelecto — é um tipo de esperança muito igualitário, muito democrático.

Foi com grande intensidade e com essa esperança específica que li romances entre os dezoito e os trinta anos. Cada romance que eu lia, sentado em minha sala em Istambul, proporcionava-me um universo tão rico em detalhes quanto qualquer enciclopédia ou museu, tão humano quanto minha própria existência e repleto de exigências, consolações e

promessas que, em profundidade e extensão, só eram comparáveis às encontradas na filosofia e na religião. Eu lia romances como se estivesse sonhando, esquecendo tudo mais, para adquirir conhecimento do mundo, para construir a mim mesmo e formar minha alma.

E. M. Forster, que de quando em quando aparecerá nestas conferências, diz, em *Aspectos do romance*, que “o teste final de um romance será nosso afeto por ele”. Para mim, o valor de um romance está em seu poder de provocar uma busca por um centro que também podemos ingenuamente projetar no mundo. Para simplificar: a real medida desse valor deve ser a capacidade do romance de despertar a sensação de que a vida é, com efeito, exatamente assim. O romance deve se dirigir a nossas principais ideias sobre a vida e deve ser lido com a esperança de que fará isso.

Por causa de sua estrutura, adequada à busca e à descoberta de um significado oculto ou de um valor perdido, o gênero mais condizente com o espírito e a forma da arte novelística é o que os alemães chamam de *Bildungsroman*, ou “romance de formação”, que fala da moldagem, da educação e do amadurecimento de jovens protagonistas, à medida que se familiarizam com o mundo. Em minha juventude, eu me exercitava com a leitura desses livros (*A educação sentimental*, de Flaubert; *A montanha mágica*, de Mann). Pouco a pouco, comecei a ver o conhecimento fundamental que o centro do romance proporcionava — conhecimento do tipo de lugar que era o mundo e da natureza da vida — não só no centro, mas em toda parte do romance. Assim foi, talvez, porque cada frase de um bom romance suscita em nós um senso do conhecimento profundo e essencial do que significa existir neste mundo. Também aprendi que nossa trajetória por este mundo, a vida que levamos em cidades, ruas, casas, salas e na natureza consiste em nada mais que uma busca de um sentido secreto que pode ou não existir.

Nestas conversas veremos como o romance pode suportar todo esse peso. Assim como leitores buscando o centro ao ler um romance, ou ingênuos e jovens protagonistas num *Bildungsroman* procurando o sentido da vida com

curiosidade, sinceridade e fé, tentaremos avançar rumo ao centro da arte do romance. A vasta paisagem que percorremos nos levará ao escritor, à ideia de ficção e ficcionalidade, às personagens de um romance, à trama narrativa, ao problema do tempo, a objetos, ao ato de ver, a museus e a lugares que ainda não conseguimos prever — talvez como num romance real.

* *Anna Kariênina*, Liev Tolstói, tradução de Rubens Figueiredo, Cosac Naify, São Paulo, 2005. (N. E.)

** Trata-se das Charles Eliot Norton Lectures, um ciclo de seis conferências apresentadas durante o ano acadêmico na Universidade Harvard, em Cambridge, Mass. Todos os anos, um escritor, músico, teórico ou artista de renome é convidado a pronunciá-las, tendo inteira liberdade na escolha de seus temas. (N. E.)

2. Sr. Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor?

Alimentar o gosto pelo romance, cultivar o hábito de ler romances indica um desejo de escapar da lógica do mundo cartesiano monocêntrico, onde corpo e mente, lógica e imaginação estão em oposição. Um romance é uma estrutura única que nos permite ter pensamentos contraditórios sem constrangimento e entender diferentes pontos de vista ao mesmo tempo. Toquei nesse ponto na conferência anterior.

Agora eu gostaria de revelar duas de minhas crenças, que são firmes e fortes, assim como contraditórias. Mas, antes, deixem-me definir o contexto. Em 2008, publiquei um romance intitulado *O museu da inocência*, no qual relato (entre outras coisas) as ações e os sentimentos de Kemal, um homem profunda e obsessivamente apaixonado. Não demorou muito para vários leitores me formularem a seguinte pergunta, evidentemente achando muito realista a descrição de seu amor: “Sr. Pamuk, tudo isso aconteceu realmente com o senhor? Sr. Pamuk, o senhor é Kemal?”

Permitam-me dar duas respostas contraditórias, nas quais acredito sinceramente:

1. “Não, eu não sou meu herói Kemal.”
2. “Mas seria impossível convencer os leitores de meu romance de que não sou Kemal.”

A segunda resposta afirma que seria difícil para mim — como muitas vezes é difícil para os romancistas — convencer meus leitores de que não

devem me identificar com meu protagonista; ao mesmo tempo, indica que não pretendo me esforçar muito para provar que não sou Kemal. Na verdade, escrevi meu romance sabendo muito bem que meus leitores — poderíamos chamá-los de ingênuos, modestos — pensariam que Kemal era eu. Ademais, no fundo, uma parte de mim *queria* que meus leitores pensassem que eu era Kemal. Em outras palavras, concebi meu romance para ser percebido como uma obra de ficção, um produto da imaginação —, mas também queria que os leitores acreditassem que as personagens principais e a história eram verdadeiras. E não me senti hipócrita nem trapaceiro por abrigar esses desejos contraditórios. Aprendi com a experiência que a arte de escrever um romance consiste em sentir intensamente esses desejos contraditórios, mas continuar escrevendo calmamente, imperturbado.

Quando publicou *Robinson Crusóé*, Daniel Defoe escondeu o fato de que a história era uma ficção criada por sua imaginação. Afirmou que se tratava de uma história verdadeira, e depois, quando veio à tona que o romance era uma “mentira”, ficou constrangido e admitiu — até certo ponto, porém — a ficcionalidade do relato. Durante centenas de anos — de *Dom Quixote* ou até mesmo de *A história de Genji* a *Robinson Crusóé*, *Moby Dick* e a literatura atual — escritores e leitores têm tentado, sem sucesso, chegar a algum acordo sobre a natureza da ficcionalidade do romance.

Não quero dar a impressão de que tenho alguma esperança em relação a esse acordo. Ao contrário, a arte do romance tira sua força da ausência de um consenso perfeito entre escritor e leitor sobre o entendimento da ficção. Leitores e autores reconhecem e concordam que um romance não é nem completamente imaginário, nem inteiramente factual. No entanto, quando lemos um romance, palavra por palavra, frase por frase, essa consciência se transforma em questionamento, numa forte curiosidade. Está claro que o escritor deve ter vivido *algo* do gênero, o leitor pensa, mas talvez tenha exagerado ou imaginado uma parte da história. Ou, ao contrário, supondo que os escritores só conseguem escrever sobre o que vivenciaram, o leitor

pode começar a imaginar a “verdade” sobre o autor. Dependendo de sua ingenuidade e de seus sentimentos em relação ao livro, os leitores podem ter pensamentos contraditórios sobre a mistura de realidade e imaginação no romance que têm nas mãos. Na verdade, ao ler o mesmo romance em dois momentos distintos, eles podem ter opiniões conflitantes acerca da medida em que o texto espelha a realidade ou, ao contrário, é fruto da imaginação.

Perguntar-nos que partes se baseiam em experiências concretas e que partes são imaginadas é apenas um dos prazeres que a leitura de um romance nos proporciona. Outro prazer relacionado é o que nos oferece a leitura do que os romancistas dizem em seus prefácios, nas sobrecapas, nas entrevistas e nas memórias, quando tentam nos convencer de que suas experiências da vida real são produto de sua imaginação ou que suas narrativas inventadas são histórias verdadeiras. Como muitos leitores, gosto de ler essa “metaliteratura”, que, às vezes, assume uma forma teórica, metafísica ou poética. Às vezes, as explicações e justificativas que os romancistas usam para legitimar seus textos, a linguagem incomum, a dissimulação, as evasivas, as incoerências, as formas e fontes emprestadas são tão reveladoras quanto o próprio romance. O impacto de um romance sobre seus leitores também se deve, em parte, ao que os críticos dizem sobre ele nos jornais e revistas e às declarações do autor visando a controlar e manipular o modo como a obra é recebida, lida e desfrutada.

Nos trezentos anos que transcorreram desde Defoe, a arte do romance suplantou outros gêneros literários, a começar pela poesia, em todo lugar onde se enraizou. E rapidamente se tornou a forma literária dominante, pouco a pouco difundindo por todo o mundo o conceito de ficção com o qual concordamos hoje em dia (ou do qual concordamos em discordar). A indústria cinematográfica foi construída sobre a ideia de ficção desenvolvida e disseminada pelo romance; e, no século xx, transformou essa ideia em algo que hoje todos nós aceitamos, ou pelo menos parecemos aceitar. Podemos comparar esse processo à maneira como a arte da pintura que se desenvolveu no Renascimento, uma arte baseada na perspectiva, assumiu

uma posição dominante (ajudada pela invenção da fotografia e pela reprodução) em todo o mundo no espaço de quatro séculos. O modo como um punhado de pintores e aristocratas italianos do século ^{xv} viam e pintavam o mundo hoje é aceito em toda parte como norma, substituindo outras maneiras de ver e pintar, e, da mesma maneira, a ideia de ficção disseminada pelo romance e pelo cinema popular é aceita em todo o globo como uma coisa natural, tendo os detalhes de suas origens históricas praticamente caído no esquecimento. É nesse ponto que nos encontramos na paisagem atual.

Já conhecemos, em boa medida, a história da ascensão do romance na Inglaterra e na França e sabemos como se estabeleceu a ideia de ficção nesses países. No entanto, sabemos menos sobre as descobertas feitas e as soluções encontradas por escritores que importaram *desses* lugares a arte do romance — em especial, como adaptaram a seu público leitor e a sua cultura nacional o conceito de ficção reconhecido no Ocidente. No centro desses problemas e das novas vozes e formas que engendraram está o processo pelo qual a ideia ocidental de ficcionalidade foi submetida a uma criativa e prática adaptação a culturas locais. Autores não ocidentais, que se viram obrigados a lutar contra proibições e tabus, bem como contra a repressão de Estados autoritários, usaram a ideia emprestada da ficcionalidade do romance para falar sobre “verdades” que não podiam exprimir abertamente — de resto, em outros tempos o mesmo havia ocorrido com o romance no Ocidente.

Quando diziam que seus romances eram inteiramente produtos da imaginação — uma afirmação oposta à de Defoe, que insistia que sua história era a “absoluta verdade” —, esses escritores estavam mentindo, é claro, como Defoe. No entanto, faziam isso não para enganar os leitores, como Defoe fizera, e sim para proteger-se de regimes que podiam puni-los e banir seus livros. Por outro lado, esses mesmos escritores queriam ser compreendidos e lidos de um determinado modo; e, assim, em entrevistas, prefácios e sobrecapas continuavam afirmando que seus romances

realmente contavam a “verdade” e tinham tudo a ver com a “realidade”. Por fim, para livrar-se da carga moral de sua postura contraditória, que os levava à hipocrisia, alguns romancistas não ocidentais até começaram a acreditar sinceramente no que diziam. A criação de vozes originais e novas formas do romance em sociedades controladas ocorreu como resultado de tais reações e manobras politicamente necessárias. Aqui, estou pensando em *O mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgakov, *A coruja cega*, de Sadegh Hedayat, *Naomi*, de Junichiro Tanizaki, e *O Instituto de Regulação do Tempo (Saatleri Ayarlama Enstitüsü)*, de Ahmed Hamdi Tanpınar, que podem ser lidos alegoricamente.

Desejando emular o alto nível estético que o romance alcançara em Londres ou Paris, por exemplo, e muitas vezes tentando combater o tipo de ficção amplamente aceito em seus países (talvez dizendo: “Na Europa não se escreve mais assim”), muitos romancistas não ocidentais queriam adotar, adaptar e implementar em sua terra as últimas formas do romance, as últimas ideias da ficção. Ao mesmo tempo, queriam usar a ficcionalidade como um escudo contra a repressão do Estado (talvez dizendo: “Não me acusem — meus romances são fruto da imaginação”). E, *ao mesmo tempo*, queriam gabar-se de estar falando a verdade abertamente. Essas posições contraditórias — que são soluções práticas para condições sociais e políticas opressivas — dão origem a novas formas e técnicas novelísticas, sobretudo fora dos centros culturais ocidentais.

Se pudéssemos empreender um estudo exaustivo da maneira como a ficcionalidade foi empregada pelos romancistas nas sociedades repressivas não ocidentais, começando no final do século XIX e continuando pelo século XX afora, país por país e escritor por escritor — uma história complexa e muito intrigante —, veríamos que a criatividade e a originalidade geralmente ocorreram como uma reação a esses desejos e demandas contraditórios. Mesmo hoje, quando o conceito de ficção estabelecido pelo romance moderno é aceito em todo o mundo, em grande parte graças ao cinema, a pergunta “Isso realmente aconteceu com você?” — uma relíquia

da época de Defoe — não perdeu a validade. Ao contrário, nos últimos trezentos anos essa pergunta tem sido uma das principais forças de sustentação da arte do romance e de sua popularidade.

Já que mencionei o cinema, deixem-me dar um exemplo de *O museu da inocência*, romance que tem a ver com a indústria cinematográfica turca na década de 1970. Confesso, sem o menor vestígio de sorriso, que escrevi roteiros para filmes turcos no início dos anos de 1980 e vivenciei pessoalmente algumas das coisas que incluí no romance. No começo da década de 1970, a indústria cinematográfica turca prosperava e atraía um vasto público. Na época, dizia-se com orgulho que a Turquia produzia mais filmes por ano que qualquer outro país do mundo, com exceção dos Estados Unidos e da Índia. Nesses filmes, atores famosos interpretavam personagens usando seus nomes verdadeiros e podiam atuar em papéis muito parecidos com o que eram na vida real. Por exemplo: Türkan Soray, a grande celebridade daqueles anos, interpretava a famosa estrela do cinema Türkan Soray numa história imaginária e, mais tarde, nas entrevistas que dava após o lançamento do filme, tentava preencher a lacuna entre sua vida real e a vida que levava no filme. Assim como os leitores crédulos acreditam que o herói de um romance representa o autor ou alguma outra pessoa de carne e osso, muitos espectadores acreditavam, sem questionar, que a Türkan Soray vista na tela representava a Türkan Soray da vida real — e, fascinados com as diferenças entre elas, tentavam descobrir que detalhes eram verdadeiros e quais eram imaginados.

Sempre que leio *Em busca do tempo perdido*, que descreve o mundo de um homem parecido com Proust, também fico curioso para saber que detalhes e episódios o autor realmente vivenciou e em que medida. É por isso que gosto de biografias e não rio da ingenuidade dos espectadores que confundem uma estrela do cinema com a personagem que ela interpreta. Ainda mais interessantes para os propósitos desta conferência — e no contexto de uma discussão sobre a arte do romance — são as atitudes dos leitores supostamente “entendidos”. Eles podem rir da credulidade dos

espectadores e gargalhar quando atores semifamosos, conhecidos por interpretar vilões no cinema, são repreendidos, espancados e quase linchados por espectadores furiosos que os reconhecem nas ruas de Istambul. Não obstante, esses leitores “sofisticados” não podem deixar de perguntar: “Sr. Pamuk, o senhor é Kemal? Tudo isso aconteceu realmente com o senhor?”. Essas perguntas são um valioso lembrete de que um romance pode significar coisas diferentes para diferentes leitores de todas as classes sociais e de todas as culturas.

Antes de dar um segundo exemplo, deixem-me dizer que concordo com os que advertem contra a tentativa de entender um romance à luz da vida do autor e contra a confusão do herói de um romance com o escritor. Pouco após a publicação de *O museu da inocência* em Istambul, vi um velho amigo que não encontrava havia anos, um professor com quem, de quando em quando, discuto esses assuntos. Pensando que ele me entenderia, reclamei que todo mundo estava me perguntando se eu era Kemal. Conversamos sobre isso enquanto caminhávamos pelas ruas de Nisantasi, onde transcorre a ação do romance. Lembramos a passagem do Livro 11 das *Confissões* de Rousseau, na qual o autor lamenta as reações a seu romance *Júlia ou a nova Heloísa* (“O que tornava as mulheres tão favoráveis a mim era sua convicção de que escrevi minha própria história e de que eu mesmo era o herói do romance.”). Lembramos o ensaio “O que é um autor?”, de Michel Foucault, os conceitos de leitor ideal e de leitor implícito e os escritos de Wolfgang Iser e Umberto Eco (ambos admirávamos Eco, que pronunciou estas conferências Norton em 1993). Meu gentil amigo falou do poeta árabe Abu Nuwas, que menciono em *O livro negro*, no capítulo intitulado “Três mosqueteiros” — um homossexual que escrevia como se fosse homossexual. E ele me contou que, ao longo dos séculos, muitos escritores chineses adotaram em suas obras personas femininas. Como dois intelectuais não ocidentais que vivem reclamando da falta de sofisticação de seus compatriotas, conversamos, sem maior preocupação, sobre o estímulo dos jornais ao interesse dos leitores por mexericos e concluímos que isso

impedia os turcos de chegarem a uma visão ocidental da ficção e do romance.

Nesse momento, meu velho amigo parou diante de um prédio de apartamentos situado em frente à mesquita Tesvikiye. Também parei e olhei para ele, estupefato.

“Pensei que você estivesse indo para casa”, ele falou.

“E estou, mas não moro aqui”, respondi.

“Não?”, ele estranhou. “Lendo seu romance eu supus que seu herói Kemal morava aqui com a mãe”, o professor comentou e logo sorriu de seu engano. “Inconscientemente, devo ter imaginado que você também tinha se mudado para cá com sua mãe.”

Como velhos que chegaram ao ponto de conseguir lidar com qualquer situação sem esforço, sorrimos um para o outro por confundir ficção com realidade. Percebemos que sucumbimos a essa ilusão não porque esquecemos que o romance se baseia na imaginação tanto quanto em fatos, mas porque o romance impõe essa ilusão ao leitor. E nós também começamos a nos dar conta de que gostávamos de ler romances justamente para isso: para misturar o imaginário com o real. O que sentimos naquele momento foi — nos termos que propus nestas conferências — o desejo de ser, ao mesmo tempo, “ingênuos” e “sentimentais”. Ler um romance, assim como escrever um romance, envolve uma constante oscilação entre essas duas disposições mentais.

Agora posso apresentar o verdadeiro tema desta conferência: a “assinatura” do autor ou autora — sua maneira única de representar o mundo. Antes, porém, deixem-me lembrar uma ou duas coisas que mencionei na primeira conferência. Eu falei do centro real ou imaginário, que está situado em algum ponto do plano de fundo de cada romance e que separa o romance de outras narrativas detalhadas, como relatos de aventuras e poemas épicos. O romance nos leva à verdade secreta que ele promete, ao centro, partindo dos pequenos detalhes e dos fatos que todos nós observamos no cotidiano e com os quais estamos familiarizados. Para

simplificar, vou chamar cada uma dessas observações de *experiência sensorial*. Quando abrimos uma janela, tomamos um gole de café, subimos um lance de escada, sumimos na multidão, ficamos presos num engarrafamento, prendemos o dedo na porta, perdemos os óculos, trememos de frio, escalamos uma encosta, vamos nadar no primeiro dia do verão, conhecemos uma bela mulher, comemos um tipo de biscoito que não comíamos desde a infância, sentamos num trem e olhamos pela janela, cheiramos uma flor que nunca havíamos visto, irritamo-nos com nossos pais, trocamos um beijo, vemos o mar pela primeira vez, sentimos ciúme, bebemos um copo de água gelada — o caráter único de cada uma dessas sensações e a maneira como elas se sobrepõem às experiências de outras pessoas formam a base de nosso entendimento e de nosso prazer com um romance.

Quando lemos a descrição de Anna Kariênina tentando ler num compartimento do trem noturno durante uma tempestade de neve, lembramos que vivemos experiências sensoriais semelhantes. Nós também, talvez, viajamos num trem noturno sob uma densa nevasca. Nós também podemos ter tido dificuldade para ler um romance quando estávamos com a cabeça em outras coisas. Nossa experiência provavelmente não ocorreu no trem de Moscou a São Petersburgo, como a de Anna na narrativa de Tolstói. Mas vivemos suficientes experiências similares para podermos partilhar as sensações da personagem. O caráter sugestivo universal e os limites do romance são determinados por esse aspecto compartilhado da vida cotidiana. Quando ninguém mais viajar pelo trem noturno com um romance como companhia, os leitores terão dificuldade para entender a situação de Anna no trem; e quando dezenas de milhares desses detalhes desaparecerem, os leitores terão dificuldade para entender *Anna Kariênina*, o romance.

O que Anna Kariênina sentiu no trem é tão semelhante a nossa experiência e, ao mesmo tempo, tão diferente que tem a capacidade de nos encantar. Como no fundo também sabemos que esses detalhes, essas

sensações só podem provir da própria vida, *sendo vividos*, sabemos que, através de Anna Kariênina, Tolstói está nos relatando sua própria experiência de vida e nos mostrando seu próprio universo sensorial. Deve ser esse o sentido da muito citada frase atribuída a Flaubert: “Madame Bovary sou eu”. Flaubert não era mulher, nunca se casou e levou uma vida que não tem a menor semelhança com a de sua heroína. Mas viveu e testemunhou as experiências sensoriais de madame Bovary da mesma forma que ela (a infelicidade, o anseio por uma vida movimentada, a estreiteza da vida numa cidade pequena da França oitocentista, a dura diferença entre o sonho e a realidade da classe média). Expressou sua maneira de ver como a maneira de ver de madame Bovary e o fez de forma inteiramente convincente. No entanto, apesar de todo o seu talento e de sua capacidade de expressão — talvez graças a seu talento —, às vezes achamos que Flaubert bem pode ter imaginado todos esses detalhes que parecem tão reais.

A precisão, a clareza e a beleza dos detalhes, a sensação de que “sim, é exatamente assim, eis aí” que a descrição provoca dentro de nós e a capacidade inspiradora de um texto para dar vida a uma cena em nossa imaginação — essas são as qualidades que nos levam a admirar um escritor. Também achamos que esse escritor tem o dom de exprimir sensações exatamente como se ele as tivesse vivenciado pessoalmente e pode nos convencer de que viveu coisas que apenas imaginou. Chamemos essa ilusão de *poder* do romancista. Mais uma vez, eu gostaria de enfatizar como é maravilhoso esse poder. E, mais uma vez, eu gostaria de ressaltar que, embora talvez seja possível esquecer a presença do romancista enquanto lemos um romance, nunca podemos prolongar esse esquecimento, porque estamos sempre comparando os detalhes sensoriais da narrativa com nossa própria experiência de vida e imaginando-os mentalmente através desse conhecimento. Um dos prazeres essenciais que sentimos ao ler um romance — como Anna Kariênina lendo no trem — é o de comparar nossa vida com a vida dos outros. Isso é verdadeiro mesmo quando lemos um romance que parece inteiramente baseado na imaginação. Assim como o chamado

romance realista, os romances histórico, fantástico, de ficção científica, filosófico, de amor e muitos outros que misturam esses vários tipos baseiam-se, na verdade, em observações comuns da vida no período em que foram escritos.

Tendo procurado um sentido mais profundo na complexa paisagem do romance, tendo desfrutado a experiência sensorial dos protagonistas (sua maneira de ver o mundo, revelada em suas conversas e nos pequenos detalhes de sua vida) e tendo imergido por completo no mundo do romance, podemos esquecer o escritor. Na verdade, numa parte de nossa mente — a parte que nos torna ingênuos —, podemos até esquecer que o romance que temos nas mãos foi concebido e elaborado por um escritor. Uma característica do romance é que o escritor está mais presente no texto quando mais nos esquecemos dele. Assim é porque as vezes em que o esquecemos são as vezes em que acreditamos que o mundo fictício é real e que o “espelho” do escritor (metáfora antiquada para a maneira como o romance retrata ou “reflete” a realidade) é perfeito e natural. Evidentemente, não existe espelho perfeito. Só existem espelhos que correspondem perfeitamente as nossas expectativas. Todo leitor que decide ler um romance escolhe um espelho de acordo com seu gosto.

Quando digo que não existe espelho perfeito, refiro-me a mais do que meras diferenças de estilo. Algo mais — algo que torna possível toda a literatura — é nosso tema agora. O que sentimos quando abrimos as cortinas para deixar a luz do sol entrar, quando esperamos um elevador que se recusa a chegar, quando entramos numa sala pela primeira vez, quando escovamos os dentes, quando ouvimos um trovão, quando sorrimos para alguém que odiamos, quando adormecemos à sombra de uma árvore — nossas sensações são ao mesmo tempo semelhantes e diferentes das de outras pessoas. As semelhanças nos permitem imaginar toda a humanidade através da literatura e também conceber uma literatura mundial — um romance mundial. No entanto, cada romancista tem um modo diferente de vivenciar e escrever sobre o café que toma, o nascer do sol e seu primeiro

amor. Essas diferenças se estendem a todos os seus heróis. E constituem a base do estilo e da assinatura do romancista.

“Sr. Pamuk, eu li todos os seus livros”, uma mulher me disse certa vez em Istambul. Ela devia ter a idade de minha tia e tinha toda a aparência de uma tia. “Eu o conheço muito bem, o senhor ficaria surpreso.” Nossos olhos se encontraram. Um sentimento de culpa e um constrangimento tomaram conta de mim, e pensei que eu entendia o que ela queria dizer. O comentário daquela mulher vivida, quase uma geração mais velha que eu, o constrangimento que senti naquele instante e as implicações de seu olhar ficaram em minha cabeça nos dias seguintes, enquanto eu tentava entender o que me perturbava.

Quando aquela senhora que me lembrava minha tia disse que me conhecia, ela não estava dizendo que conhecia minha história de vida e minha família, que sabia onde eu morava, que escolas frequentei, os romances que escrevi e as dificuldades políticas que enfrentei. Nem que conhecia minha vida particular, meus hábitos pessoais ou minha natureza essencial e minha visão de mundo, que eu tentara expressar relacionando-as com minha cidade natal em meu livro *Istambul*. A velha senhora não estava confundindo minha história com as histórias de minhas personagens fictícias. Ela parecia falar de algo mais profundo, mais íntimo, mais secreto, e senti que a entendia. O que permitiu que a tia perspicaz me conhecesse tão bem foram minhas próprias experiências sensoriais, que inconscientemente eu colocara em todos os meus livros, em todas as minhas personagens. Eu projetara minhas experiências em minhas personagens: como me sinto quando aspiro o cheiro da terra molhada de chuva, quando me embriago num restaurante barulhento, quando toco a dentadura de meu pai depois de sua morte, quando lamento estar apaixonado, quando eu consigo me safar quando conto uma mentirinha, quando aguardo na fila de uma repartição pública segurando um documento molhado de suor, quando observo as crianças jogando futebol na rua, quando corto o cabelo, quando vejo retratos de paxás e frutas pendurados nas bancas de Istambul, quando sou

reprovado na prova de direção, quando fico triste depois que todo mundo deixou a praia no fim do verão, quando sou incapaz de me levantar e ir embora no final de uma longa visita a alguém apesar do adiantado da hora, quando desligo o falatório da TV na sala de espera do médico, quando encontro um velho amigo do serviço militar, quando há um súbito silêncio no meio de uma conversa interessante. Nunca me senti embaraçado quando meus leitores pensavam que as aventuras de meus heróis também haviam ocorrido comigo, porque eu sabia que isso não era verdade. Ademais, eu tinha o suporte de três séculos de teoria do romance e da ficção, que podia usar para me proteger dessas afirmações. E estava bem ciente de que a teoria do romance existia para defender e manter essa independência da imaginação em relação à realidade. No entanto, quando uma leitora inteligente me disse que sentira, nos detalhes do romance, a experiência da vida real que “os tornavam meus”, eu me senti embaraçado como alguém que confessou coisas íntimas a respeito da própria alma, como alguém cujas confissões escritas foram lidas por outra pessoa.

Mais embaraçado ainda me sentia por estar conversando com uma leitora num país muçulmano, onde não é comum falar da vida particular no que Jürgen Habermas chama de “esfera pública” e onde ninguém escreve livros como as *Confissões* de Rousseau. Como muitos romancistas, não só em sociedades controladas, mas em todo lugar do mundo, eu realmente queria partilhar com o leitor muitas coisas sobre minhas experiências sensoriais e queria expressar essas experiências através de personagens fictícias. Todas as obras de um romancista são como constelações de estrelas em que ele apresenta dezenas de milhares de pequenas observações sobre a vida — em outras palavras, experiências de vida baseadas em sensações pessoais. Esses momentos sensoriais, que abrangem tudo, desde abrir uma porta até lembrar-se de uma amante do passado longínquo, formam os irreduzíveis momentos de inspiração, os pontos pessoais de criatividade num romance. Desse modo, a informação que o escritor colheu diretamente em suas

experiências de vida — o que chamamos de detalhe novelístico — funde-se de tal maneira com a imaginação que se torna difícil separar as duas coisas.

Lembremos como Jorge Luis Borges interpreta a carta que Kafka escreveu a Max Brod, pedindo que seus manuscritos inéditos fossem queimados. Segundo Borges, quando enviou essas instruções a Brod, Kafka estava pensando que Brod não haveria de queimar seus manuscritos. Por sua vez, Brod estava pensando que Kafka estava pensando que ele estava pensando exatamente isso. E Kafka estava pensando que Brod estava pensando que ele estava pensando... *ad infinitum*.

A ambiguidade em relação a que partes do romance se baseiam na experiência e que partes são fruto da imaginação põe o leitor e o escritor numa situação semelhante a essa. A cada detalhe o escritor pensa que o leitor vai pensar que esse detalhe foi vivenciado. E o leitor pensa que o escritor escreveu com o pensamento de que o leitor iria pensar que o detalhe foi vivenciado. Por sua vez, o escritor pensa que o leitor pensa que ele escreveu esse detalhe pensando que o leitor iria pensar isso também. O jogo de espelhos é válido igualmente para a imaginação do escritor. Quando elabora uma frase, o escritor supõe que o leitor (correta ou erroneamente) pensará que ele inventou esse detalhe. O leitor também supõe isso e pensa que o escritor supõe que ele pensará que esse detalhe é imaginário. E da mesma forma o escritor supõe... e por aí afora.

Nossa leitura de romances é colorida pela incerteza resultante desse jogo de espelhos. Assim como não podemos determinar de comum acordo que parte do romance se baseia na experiência e que parte é fruto da imaginação, o leitor e o escritor nunca podem chegar a um acordo sobre a ficcionalidade do romance. Explicamos essa discordância à luz da cultura e da diferença entre as visões que o leitor e o escritor têm do romance. Lamentamos que quase trezentos anos depois de *Robinson Crusóé* ainda não exista entre romancistas e leitores um entendimento comum da ficção. Mas nosso lamento não parece totalmente sincero. Falta-lhe autenticidade; ele

nos lembra que é feito de má-fé. Porque no fundo sabemos que essa falta de perfeito acordo entre o leitor e o escritor é a força propulsora do romance.

Vou dar um último exemplo para ilustrar a importância dessa ambiguidade. Imaginemos que um autor escreve uma autobiografia na primeira pessoa do singular e o faz com absoluta honestidade, assegurando-se de que todos os detalhes de sua vida, centenas de milhares de detalhes, são fiéis a sua experiência de vida. E imaginemos que um editor esperto lance o livro como um “romance” (existem muitos editores espertos capazes disso). Tão logo esse livro é chamado de romance, passamos a lê-lo de maneira muito diferente da pretendida pelo autor. Começamos a procurar um centro, a perguntar-nos sobre a autenticidade dos detalhes, que parte é real, que parte é imaginada. Assim agimos porque lemos romances para sentir essa alegria, esse prazer de buscar o centro — assim como para especular sobre o conteúdo real dos detalhes e para nos perguntar quais são fruto da imaginação e quais se baseiam na experiência.

Agora devo dizer que essa grande alegria de escrever e ler romances é dificultada ou ignorada por dois tipos de leitor:

1. O leitor totalmente ingênuo, que sempre lê um texto como uma autobiografia ou como uma espécie de crônica disfarçada de experiência vivida, não importando quantas vezes você diga a ele que está lendo um romance.
2. O leitor totalmente sentimental-reflexivo, que acha que todo texto é constructo e ficção, não importando quantas vezes você diga a ele que está lendo sua mais franca autobiografia.

Devo alertá-los para que mantenham distância dessas pessoas, pois elas são imunes às alegrias de ler romances.

3. Personagem literária, trama, tempo

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

Esse é o ponto em que as personagens literárias entram em cena, porque ler um romance significa ver o mundo através dos olhos, da mente e da alma das personagens do romance. As histórias, aventuras romanescas, epopeias, *masnavis* (histórias contadas em dísticos rimados, em turco, persa, árabe ou urdu) e longas narrativas poéticas dos tempos pré-modernos tipicamente descrevem o mundo do ponto de vista do leitor. Nessas narrativas antigas, o

herói geralmente está situado dentro de uma paisagem, e nós, os leitores, estamos fora dela. O romance, em contrapartida, convida-nos a entrar na paisagem. Vemos o universo pelo ponto de vista do herói — através de suas sensações e, quando possível, de suas palavras. (No caso do romance histórico, esse tipo de representação é limitado, porque a linguagem da personagem tem de adequar-se naturalmente ao contexto da época. O romance histórico funciona melhor quando seus artifícios e mecanismos são aparentes.) Visto pelos olhos de suas personagens, o mundo do romance nos parece mais próximo e mais compreensível. É essa proximidade que empresta à arte do romance seu poder irresistível. No entanto, o foco primário não é a personalidade e a moralidade das personagens principais, mas a natureza de seu mundo. A vida dos protagonistas, seu lugar no mundo, a maneira como sentem, veem e lidam com seu mundo — *esse* é o tema do romance literário.

Em nossa vida cotidiana, temos curiosidade acerca do caráter do prefeito recém-eleito de nossa cidade. Da mesma forma, queremos saber sobre o novo professor da escola que frequentamos. Ele é severo com os alunos? Suas provas são razoáveis? Ele é bonzinho? O caráter de nosso novo colega de trabalho também causa forte impacto em nossa vida. Temos curiosidade a respeito desses “caracteres” que encontramos — ou seja, somos curiosos sobre seus valores, gostos e hábitos, para além de sua aparência. E todos nós sabemos que poderosa influência tem sobre nós o caráter de nossos pais (embora, naturalmente, também importem suas circunstâncias materiais e seu nível de instrução). Evidentemente, a escolha de um parceiro é um tópico razoável e empolgante, tanto na vida como na narrativa, de Jane Austen ao presente, de *Anna Kariênina* aos filmes populares de hoje em dia. Menciono todos esses exemplos para lembrar-lhes que, porque a vida é desafiadora e difícil, temos uma forte e legítima curiosidade pelos hábitos e valores das pessoas que nos rodeiam. E a fonte de nossa curiosidade não é nada literária. (Essa curiosidade também motiva nosso gosto por mexericos e pela última notícia da central de boatos.) A forte ênfase do romance no

caráter da personagem também se deve a essa humaníssima curiosidade. Na verdade, ao longo dos últimos 150 anos essa curiosidade tem ocupado muito mais espaço no romance que na vida. Às vezes ela se torna autocomplacente, quase vulgar.

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

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

si. Ler e discutir *Os irmãos Karamázov*, esse verdadeiramente grande romance, torna-se, através dos três irmãos e seu meio-irmão, uma discussão de quatro tipos de pessoa, quatro tipos de caráter. Assim como Schiller meditando sobre tipos ingênuos e sentimentais, ficamos completamente absorvidos ao ler Dostoiévski. No entanto, ao mesmo tempo pensamos: “A vida não é bem assim”.

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

O interesse excessivo, desproporcional pelos traços e singularidades dos heróis novelísticos espalhou-se da Europa para o resto do mundo, como o próprio romance. Vendo pessoas e histórias de seus países através dos mecanismos do novo brinquedo estrangeiro chamado “romance”, romancistas de fora da Europa, no final do século XIX e ao longo do XX, sentiram-se obrigados a criar em sua própria cultura um Ivan Karamázov ou um Dom Quixote. Críticos turcos das décadas de 1950 e 1960 orgulhosamente enalteciam os escritores provincianos que admiravam

declarando: “Este romance mostra que mesmo numa pobre aldeia turca podemos encontrar um Hamlet ou um Ivan Karamázov”. O fato de a mais brilhante novela do russo Nikolai Leskov, que Walter Benjamin admirava imensamente, ser intitulada *Lady Macbeth de Mstensk* deve lembrar-nos de quão disseminado era o problema. (Na verdade, a principal inspiração para esse romance foi *Madame Bovary*, e não *Macbeth*.) Ver as figuras literárias criadas nos centros culturais do Ocidente como artefatos fundidos e transportá-las — como os objetos de arte *ready-made* de Duchamp — para países não ocidentais, onde a arte do romance estava apenas florescendo, enchia esses autores de orgulho e satisfação. Eles sentiam que o caráter do povo de sua nação era tão profundo e complexo como o dos ocidentais.

Assim, durante muitos anos foi como se toda a comunidade da literatura e do pensamento crítico mundiais esquecesse que o que chamamos de “caráter” era, sobretudo no romance, fruto da imaginação humana, um constructo artificial. Lembremo-nos, mais uma vez, que Schiller usava a palavra “ingênuo” para descrever essas pessoas que não veem o artifício nas coisas e perguntemo-nos ingenuamente como o mundo da literatura conseguiu se manter tão silencioso e tão ingênuo em relação ao caráter dos protagonistas literários. Isso resultou do interesse predominante pela psicologia — um campo que adquirira uma aura científica e que na primeira metade do século ^{xx} rapidamente se espalhou entre os escritores como uma doença contagiosa? Ou se deveu a uma onda de entusiasmo humanístico ingênuo e vulgar que sustentava a ideia de que as pessoas eram essencialmente as mesmas em toda parte? Ou talvez isso seja atribuível à hegemonia da literatura ocidental em relação a literaturas da periferia, onde o público leitor era pequeno?

O motivo geralmente mais aceito — e o que Forster advoga — é que as personagens literárias dominam a trama, o cenário e os temas, quando o romance está sendo escrito. Essa opinião, que tem alguns aspectos próximos do místico, é um artigo de fé entre muitos escritores, que a tratam como se fosse a própria verdade divina. A tarefa básica do romancista, acreditam, é

inventar um herói! Uma vez que o autor consegue isso, o herói, como o ponto no teatro, vai ditar-lhe todo o curso do romance. Forster chega a dizer que nós, romancistas, devemos aprender com essa personagem literária o que temos a narrar no livro. Isso não prova a importância do caráter humano em nossa vida. Apenas mostra que muitos romancistas começam a escrever seus romances sem ter certeza da história e que essa é a única maneira como conseguem escrever. Ademais, aponta para o aspecto mais desafiador da escrita e também da leitura: o fato de que um romance é produto ao mesmo tempo de uma arte e de uma técnica. Quanto mais extenso o romance, mais difícil é para o autor planejar os detalhes, mantê-los em mente e criar uma percepção do centro da história.

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

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

objetivo primário do romancista vai de encontro ao que sabemos sobre a vida humana em geral.

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

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

Esforço-me para me identificar com meus protagonistas, pareçam eles comigo ou não. Imagino-os ganhando vida pouco a pouco, para ver o mundo do romance por seus olhos. A questão definidora da arte do romance não é a personalidade ou o caráter dos protagonistas, mas a maneira como veem o universo dentro da história. Para entender alguém e fazer observações morais a seu respeito, temos de compreender como o mundo se afigura a partir da posição que essa pessoa ocupa. Para isso precisamos de informação e de imaginação. A arte do romance se torna

política, não quando o autor expressa opiniões políticas, mas quando fazemos um esforço para entender alguém que é diferente de nós em termos de cultura, classe e sexo. Isso significa sentir compaixão antes de emitir um juízo ético, cultural ou político.

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

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

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

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

Ir além dos limites do eu, perceber todos e tudo como um grande todo, identificar-se com o máximo de pessoas possível, ver o máximo possível:

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

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

Em suas conferências sobre Shakespeare, Coleridge descreveu esse modo até hoje consagrado de representar protagonistas — como parte da paisagem que habitam: “O caráter das ‘dramatis personae’, como o das pessoas na vida real, deve ser inferido pelo leitor; não é dito a ele”. A observação de

Coleridge teve efeitos de longo alcance. Quase oito gerações de romancistas e leitores — falo de um período de quase duzentos anos — concluíram que o desafio básico da arte novelística consiste na construção do caráter do protagonista e na descoberta bem-sucedida desse caráter por parte do leitor.

Lembremos que Coleridge escreveu essas palavras cerca de dois séculos depois de Shakespeare, quando o romance inglês estava em ascensão e Dickens estava prestes a escrever seus primeiros romances. No entanto, o desafio e a profunda alegria proporcionada pelo romance não ocorrem quando inferimos o caráter do protagonista baseados em sua conduta, mas quando nos *identificamos* com ele em pelo menos uma parte de nossa alma — e desse modo, ainda que temporariamente, libertamo-nos de nós mesmos, tornamo-nos outra pessoa e vemos o mundo pelos olhos de outra pessoa. Se a verdadeira função do romance consiste em descrever como é viver no mundo, isso evidentemente tem muito a ver com caráter humano e psicologia. Contudo, o assunto do romance é mais interessante que a simples psicologia. O que importa não é o caráter do indivíduo, mas a maneira como ele reage às muitas formas do mundo — cada cor, cada acontecimento, cada fruto, cada flor, tudo que nossos sentidos nos trazem. E nossa identificação com o protagonista — o grande prazer e a grande recompensa oferecidos pela arte do romance — baseia-se nessas sensações.

Não é porque Anna Kariênina tem um tipo específico de caráter que Tolstói a descreve agindo de certo modo no trem de Moscou a São Petersburgo. Ele apenas relata os sentimentos de uma mulher malcasada que está voltando para casa de trem com um romance na mão depois de ter dançado com um belo e jovem oficial militar num baile em Moscou. O que torna Anna inesquecível é a precisão de muitos pequenos detalhes. Chegamos a ver, sentir e nos ligar a tudo da mesma forma que ela — a noite nevada lá fora, o interior do compartimento, o romance que ela está lendo (ou em vão tentando ler). Vemos, sentimos e nos interessamos como ela. Um motivo para isso talvez seja a maneira como Tolstói molda seu caráter: em contraste com a maneira como Cervantes retrata Dom Quixote, Tolstói

apresenta Anna como suave e ambígua, deixando espaço suficiente para que nos identifiquemos com ela. Quando lemos *Anna Kariênina*, não somos deixados do lado de fora, como quando lemos *Dom Quixote*. O aspecto mais distintivo da arte do romance consiste em mostrar o mundo tal como os protagonistas o percebem, com todos os seus sentidos. E, como a ampla paisagem que vemos de longe é descrita através de seus olhos e de seus sentidos, colocamo-nos no lugar deles, comovemo-nos profundamente e migramos da perspectiva de um à perspectiva de outro para compreender a paisagem geral como um sentimento experimentado desde dentro. A paisagem em que as figuras caminham não lança sombras sobre elas; ao contrário, os protagonistas do romance foram imaginados e construídos para o preciso propósito de revelar os detalhes dessa paisagem e iluminá-la. Para isso têm de estar profundamente envolvidos com o mundo que percebem.

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

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

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

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

formam um livro. A meu ver, essas unidades, assim como os átomos de Aristóteles, são entidades indivisíveis e irreduzíveis.

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

A principal qualidade que distingue o romance de outras narrativas longas e faz dele um gênero amplamente amado é a maneira como é lido: o ato de ver cada um desses pontinhos, essas terminações nervosas ao longo da linha, pelos olhos de uma das figuras da história e o processo de associar esses pontos com os sentimentos e percepções dos protagonistas. Sejam os fatos narrados na primeira ou na terceira pessoa, esteja o romancista ou o narrador consciente ou não dessa relação, o leitor absorve cada detalhe da paisagem geral associando-o com as emoções e os estados de espírito de um protagonista próximo aos eventos. Esta é, portanto, a regra de ouro da arte do romance, derivada da própria estrutura interna do romance: o leitor deve ficar com a impressão de que mesmo uma descrição de um ambiente inteiramente desprovido de gente ou de um objeto completamente periférico à história é uma extensão necessária do mundo emocional, sensual e psicológico dos protagonistas. Embora a lógica comum indique que o que Anna Kariênina vê na paisagem para além da janela do trem pode ser aleatório e que o trem pode passar por qualquer tipo de cenário, enquanto lemos o romance os flocos de neve do lado de fora da janela do trem refletem para nós o estado de espírito dessa jovem mulher. Depois de dançar com o belo oficial num baile em Moscou, Anna se acomodou em seu compartimento e está voltando para a segurança de seu lar e de sua família

— porém sua mente está centrada na aventura mais além, na força e na beleza assustadoras da natureza. Num bom romance, num grande romance, descrições de paisagens, numerosos objetos, histórias embutidas, pequenas digressões — tudo nos leva a sentir os estados de espírito, os hábitos e o caráter dos protagonistas. Vamos imaginar o romance como um mar feito dessas irreduzíveis terminações nervosas, desses momentos — das unidades que inspiram o escritor —, e nunca nos esqueçamos de que cada ponto contém um pouquinho da alma dos protagonistas.

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

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

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

Anna Kariênina é um dos romances mais perfeitos que existem. E quem sabe como Tolstói o elaborou — através de revisão, correção e aprimoramento incessantes — sabe que é também um livro escrito com extremo cuidado. Contudo, Nabokov mostra — deliciando-se com o prazer de parecer mais inteligente que Tolstói — que, embora haja poucos erros nas histórias individuais dos protagonistas, Tolstói não estrutura efetivamente o tempo objetivo partilhado e que os calendários dos protagonistas estão em

desacordo — em outras palavras, que o romance contém muitos erros cronológicos, que um editor cuidadoso teria percebido. Quem lê o romance por puro prazer não nota essas incoerências; acredita que os calendários de Tolstói são precisos. Esse descuido por parte do escritor e de seus leitores se deve ao hábito de escrever e ler romances com o foco antes no tempo dos protagonistas que no tempo geral da paisagem — hábito compreensível, porque ler um romance envolve entrar na paisagem e perder de vista o quadro geral.

Depois de Conrad, Proust, Joyce, Faulkner e Virginia Woolf, saltos na trama ou no tempo se tornaram uma parte aceita da técnica de revelar ao leitor o caráter, os hábitos e os estados de espírito dos protagonistas de um romance. Esses autores modernistas — que combinaram os acontecimentos na paisagem geral não de acordo com a sequência linear de relógios e calendários, mas de acordo com as lembranças dos protagonistas, seu papel no drama e, o mais importante, suas crenças e instintos — levaram leitores em todo o mundo (o romance já se tornara uma arte mundial!) a perceber que uma forma alternativa de entender a própria vida e compreender sua unicidade era dar atenção à própria experiência *subjetiva* do tempo. Ao descobrir — com a ajuda do romance moderno — a importância de nosso Tempo pessoal e de nossos momentos, também aprendemos a ver o caráter do herói, seus traços psicológicos e emocionais, como parte da paisagem geral do romance. Entender, por intermédio do romance, os pequenos detalhes da vida que antes deixávamos passar despercebidos significa situá-los, imbuídos de significado, na paisagem geral e no contexto da história. Só entrando na paisagem geral mediante os pequeninos detalhes de nossa vida e de nossas emoções, adquirimos a força e a liberdade para compreender alguma coisa.

Os flocos de neve vistos da janela do trem podem nos falar sobre o estado de espírito de Anna Kariênina porque um jovem oficial, num baile em Moscou, tornou-a vulnerável, e ela se sentiu tocada a ponto de pensar em estabelecer uma relação emocional com ele. Inventar e construir o caráter de

um protagonista exige que se combine a trama com os detalhes irreduzíveis da vida real familiares a todos nós. Para mim, escrever um romance significa ser capaz de detectar na paisagem (o mundo) os estados de espírito, as emoções e os pensamentos de minhas personagens. Assim, sempre acho que devo unir os milhares de pontinhos que compõem um romance não traçando uma linha reta, mas traçando zigue-zagues entre eles. Num romance, objetos, móveis, salas, ruas, paisagens, árvores, a floresta, o clima, o panorama visto da janela — tudo nos parece uma função dos pensamentos e sentimentos dos protagonistas, formados a partir da paisagem geral do romance.

4. Palavras, quadros, objetos

Afirmar que a arte de escrever romances é a capacidade de perceber os pensamentos e sensações dos protagonistas numa paisagem — quer dizer, entre os objetos e imagens que os rodeiam. Essa capacidade é menos importante na arte de alguns romancistas, sendo Dostoiévski o melhor exemplo. Quando lemos os romances de Dostoiévski, às vezes achamos que deparamos com alguma coisa surpreendentemente profunda — que alcançamos um considerável conhecimento da vida, das pessoas e, sobretudo, de nosso próprio eu. Esse conhecimento parece tão familiar e, ao mesmo tempo, tão extraordinário que por vezes nos enche de medo.

O conhecimento ou sabedoria que Dostoiévski nos transmite fala não a nossa imaginação visual, mas a nossa imaginação verbal. Com relação ao poder do romance e ao entendimento da psique humana, Tolstói às vezes é igualmente profundo; e porque esses dois homens escreveram na mesma época e dentro da mesma cultura, invariavelmente são comparados um com o outro. No entanto, a maior parte dos insights de Tolstói é de natureza diferente dos de Dostoiévski. Tolstói se dirige não só a nossa imaginação verbal, como — ainda mais — a nossa imaginação visual.

Sem dúvida todo texto literário se dirige, ao mesmo tempo, a nossa inteligência visual e a nossa inteligência textual. No teatro vivo, onde tudo ocorre diante de nossos olhos e para o prazer de nossos olhos, o jogo de palavras, o pensamento analítico, as alegrias da linguagem poética e o fluxo do discurso cotidiano também fazem parte do prazer, naturalmente. No caso de um escritor extremamente dramático como Dostoiévski — como na cena do suicídio, em *Os demônios* —, pode não haver imagem explícita na página (o leitor tem de imaginar, junto com o herói, alguém cometendo suicídio no

apartamento ao lado), porém a cena produz em nós uma forte impressão visual. Entretanto, apesar de toda a tensão que faz a cabeça do leitor girar — ou talvez por causa dela —, apenas alguns poucos objetos, imagens e cenas da obra de Dostoiévski realmente permanecem em nossa mente. Enquanto o mundo de Tolstói está repleto de objetos sugestivos, sutilmente situados, os apartamentos de Dostoiévski quase parecem vazios.

Permitam-me generalizar, para que eu possa me explicar com mais facilidade. Alguns escritores são melhores em se dirigir a nossa imaginação verbal, enquanto outros falam com mais força a nossa imaginação visual. Vou chamar o primeiro tipo de “escritores verbais” e o segundo de “escritores visuais”. Para mim, Homero é um escritor visual: quando o leio, incontáveis imagens passam diante de meus olhos. Gosto dessas imagens mais que da história em si. Por outro lado, Ferdowsi, autor da grande epopeia persa *Shahnameh*, que li e reli inúmeras vezes enquanto escrevia *Meu nome é Vermelho*, é um escritor verbal que conta sobretudo com a trama e suas reviravoltas. Evidentemente, nenhum escritor pode ser situado exclusivamente de um lado ou de outro dessa classificação. Todavia, ao ler alguns escritores, ficamos mais envolvidos com as palavras, com o curso do diálogo, com os paradoxos ou pensamentos que o narrador está explorando; já outros escritores nos impressionam povoando nossa mente com imagens indelévels, visões, paisagens, objetos.

Coleridge é o melhor exemplo de escritor que pode ser tanto visual como verbal, dependendo do gênero escolhido. Na sua poesia — por exemplo, em *A balada do velho marinheiro* —, ele é um poeta que, mais que contar uma história, pinta para o leitor uma série de quadros esplêndidos. Entretanto, na sua prosa, nos diários pessoais e na autobiografia, Coleridge se torna um escritor analítico que espera que pensemos inteiramente por meio de conceitos e palavras. Ademais, consegue descrever, com grande lucidez, a criação de seus poemas: escritos com sua imaginação visual, eram por ele analisados com sua imaginação verbal — vejam, por exemplo, o quarto capítulo de sua *Biographia Literaria*. Da mesma forma, Edgar Allan Poe, que

aprendeu muito com Coleridge, explica, em seu ensaio “A filosofia da composição”, que escreveu o poema “O corvo” dirigindo-se à imaginação textual do leitor.

Para compreender a dicotomia entre o que chamo de “literatura visual” e “literatura verbal”, fechemos os olhos por um instante, concentremo-nos num assunto e deixemos que se forme um pensamento em nossa cabeça. Então, abramos os olhos e perguntemo-nos: quando estávamos pensando, o que nos passava pela cabeça — palavras ou imagens? A resposta pode ser uma ou outra ou ambas. Às vezes pensamos com palavras, às vezes com imagens. Com frequência passamos de umas às outras. Meu objetivo aqui é mostrar, usando essa distinção entre o visual e o verbal, que qualquer texto literário específico tende a exercitar um desses centros de nosso cérebro mais que o outro.

Eis uma de minhas opiniões mais arraigadas: o romance é, essencialmente, uma ficção literária *visual*. Exerce sua influência sobre nós dirigindo-se, principalmente, a nossa inteligência visual — a nossa capacidade de ver as coisas com os olhos da mente e de transformar palavras em quadros mentais. Todos sabemos que, diferentemente de outros gêneros literários, o romance conta com nossa memória de experiências comuns da vida e de impressões sensoriais que às vezes nem sequer percebemos. Além de retratar o mundo, o romance também descreve — com uma riqueza com a qual nenhuma outra forma literária consegue rivalizar — as sensações produzidas por nossos sentidos do olfato, da audição, do paladar e do tato. A paisagem geral do romance ganha vida — além do que os protagonistas veem — com os sons, cheiros, gostos e momentos de contato desse mundo. No entanto, entre as experiências vitais que cada um de nós, de momento em momento, sente de modo único, a da visão é, sem dúvida, a mais significativa. Escrever um romance equivale a pintar com palavras, e ler um romance equivale a visualizar imagens por meio das palavras de outra pessoa.

“Pintar com palavras” significa evocar na mente do leitor, usando palavras, uma imagem muito nítida e distinta. Quando escrevo um romance, frase por frase, palavra por palavra (à parte as cenas de diálogo), o primeiro passo sempre é a formação de um quadro, uma imagem, em minha mente. Estou ciente de que minha obrigação imediata é esclarecer e focalizar essa imagem mental. Lendo biografias e memórias de escritores e conversando com outros romancistas, constatei que — comparado com outros autores — eu me esforço mais para planejar antes de começar a escrever. Sou mais cuidadoso em dividir um livro em partes e estruturá-lo. Quando elaboro um capítulo, uma cena ou um pequeno quadro (vejam que o vocabulário da pintura me ocorre naturalmente!), primeiro o vejo em detalhes, mentalmente. Para mim, escrever é o processo de visualizar aquela cena específica, aquele quadro. Olho pela janela tanto quanto para a página em que estou escrevendo com caneta-tinteiro. Ao preparar-me para transformar meus pensamentos em palavras, luto para visualizar cada cena como uma sequência cinematográfica e cada frase como uma pintura.

Contudo, as analogias com o cinema e a pintura são válidas só até certo ponto. Quando estou prestes a descrever uma cena, tento imaginar e ressaltar o aspecto dela que pode ser expresso da maneira mais sucinta e poderosa. Enquanto constrói o capítulo que estou escrevendo, cena por cena e frase por frase, minha imaginação visual se concentra naqueles detalhes que podem ser expressos com palavras da maneira mais eficaz. Às vezes, lembro-me de um detalhe da vida real e o visualizo — mas depois, percebendo que não consigo expressá-lo com palavras, abandono-o. Esse sentimento de insuficiência frequentemente se deve a minha crença de que minha experiência é única apenas para mim. Estou buscando a palavra certa — “le mot juste” que Flaubert procurava ao escrever (na verdade, antes de sentar-se para escrever) — que pode transmitir melhor a imagem que tenho em mente. O romancista não só busca a palavra que melhor expressa o que ele visualiza, como pouco a pouco aprende a visualizar as coisas que ele verbaliza com maior eficiência. (Essa imagem bem escolhida deveria

chamar-se *l'image juste* — “a imagem certa”.) O romancista acredita que a imagem que vê mentalmente só pode adquirir significado quando ele a transforma em palavras e que os centros visual e verbal de seu cérebro se aproximam tanto mais um do outro quanto mais ele aprende a visualizar as coisas que consegue expressar com palavras. Esses centros talvez estejam encaixados um no outro, e não localizados em lados opostos do cérebro.

Tornou-se convencional citar o famoso verso “ut pictura poesis” (“como é a pintura, assim é a poesia”), da *Ars poetica* de Horácio, sempre que se evoca o parentesco entre palavras e imagens ou entre literatura e pintura. Também gosto das palavras menos conhecidas que se seguem a essa declaração (Horácio as pronuncia inesperadamente, depois de dizer que até Homero podia compor versos inferiores), porque me lembram que contemplar uma paisagem pintada é muito parecido com ler um romance. Cito a tradução em prosa de D. A. Russell: “A poesia é como a pintura. Algumas [obras] o atraem mais se você se aproxima; outras, se você se afasta. Um quadro gosta de um lugar escuro; outro tem necessidade de ser visto na luz, porque não teme o juízo aguçado do crítico. Um proporciona prazer de imediato; outro lhe agradecerá depois que você o olhar dez vezes”.

Horácio usa a analogia e o vocabulário da pintura em outra passagem da *Ars poetica*, mas então suas ideias e exemplos se limitam a mostrar como os prazeres da poesia se parecem com os da pintura. A verdadeira diferença entre a literatura e a pintura foi formulada, através da lógica analítica, pelo dramaturgo e crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing em *Laocoonte* (1766). Com o subtítulo *Ensaio sobre os limites da pintura e da poesia*, esse livro apresenta a distinção com a qual todos concordam hoje em dia: a poesia (literatura) é uma arte que se desenrola no tempo, enquanto a pintura, a escultura e as outras artes visuais se desenrolam no espaço. Tempo e Espaço são categorias kantianas essenciais.

Olhando para uma paisagem pintada, imediatamente captamos o significado geral: tudo está bem diante de nós. No entanto, para captar o significado geral de um poema ou de uma narrativa em prosa, temos de

entender como os protagonistas e as circunstâncias mudam com o tempo — em outras palavras, precisamos compreender a história, o drama, os acontecimentos. Os acontecimentos estão situados no contexto do tempo dramático. E precisamos de tempo para ler composições verbais, a fim de seguir sua estrutura.

Na verdade, para apreciar uma detalhada paisagem pintada, também temos — como diz Horácio — de olhá-la dez vezes, de várias distâncias, atentar para os detalhes e passar um tempo contemplando-a. Ademais, pinturas que ilustram uma história podem incorporar num único quadro mais de um Tempo — quer dizer, o tipo de momentos aristotélicos que mencionei na conferência anterior. Um canto de uma pintura em larga escala pode retratar o incidente que desencadeou uma grande guerra, enquanto outro canto pode mostrar os mortos e feridos que o conflito deixou em seu rastro. É o que chamamos de “pintura narrativa”, técnica usada no começo do século XVI por mestres europeus como Carpaccio e também por mestres persas da mesma época, como Bihzad.

Mas esses exemplos não diminuem a validade da famosa distinção feita por Lessing. Seu uso de duas grandes categorias filosóficas — Tempo e Espaço — estabeleceu um claro contraste entre poesia e pintura (geralmente chamadas de “artes irmãs”, por causa de sua capacidade inter-relacionada de tocar a alma humana). Deixem-me utilizar essa distinção para expor minha maneira de ver o romance. Assim como um quadro, um romance apresenta momentos congelados. Entretanto, contém mais que um desses pequenos momentos indivisíveis (parecidos com os momentos aristotélicos): são milhares, dezenas de milhares deles. Quando lemos um romance, visualizamos esses momentos compostos de palavras, esses pontos de Tempo. Ou seja, em nossa imaginação nós os transformamos em Espaço.

Quando olhamos para uma pintura — uma paisagem, uma ilustração de livro, uma iluminura, um retrato em miniatura, uma natureza-morta —, imediatamente temos uma impressão geral. Mas a situação é exatamente a oposta quando lemos um romance. Ao virar as páginas, nossa atenção

constantemente se concentra em pequenos detalhes, pequenas imagens, pequenos momentos irreduzíveis, e esperamos com impaciência a ocasião em que poderemos discernir a paisagem geral, tentando, ao mesmo tempo, lembrar os incontáveis detalhes. Enquanto uma pintura nos mostra um momento congelado, um romance nos apresenta milhares de momentos congelados, dispostos em fila, um atrás do outro. Muitas vezes a leitura de um romance pode ser cheia de suspense, nossa curiosidade tentando avidamente descobrir onde cada momento se encaixa na paisagem geral e como pode apontar para o centro do romance. Por que, *nesse momento específico*, o escritor está nos mostrando flocos de neve vistos pela janela? Por que está descrevendo tão detalhadamente as outras pessoas que se encontram no compartimento do trem? Perguntar-nos onde exatamente nos situamos em toda a floresta de momentos ou como podemos encontrar a saída — e ao mesmo tempo examinar cada árvore, cada detalhe, cada unidade narrativa — pode nos dar uma sensação de sufocamento, como se estivéssemos completamente perdidos na mata. Entretanto, nossa atenção se sustenta graças ao fato de que as árvores da floresta, os muitos milhares de momentos indivisíveis que constituem a história, são feitas de detalhes humanos comuns, que, com muita frequência, são detalhes visuais. O que nos mantém atentos é a maneira como eles se afiguram aos protagonistas — em outras palavras, a maneira como revelam os pensamentos, as emoções e o caráter dos protagonistas.

Ao contemplar uma pintura de grandes proporções, sentimo-nos empolgados por estar na presença de tudo ao mesmo tempo e queremos entrar no quadro. Quando estamos no meio de um volumoso romance, sentimos o estonteante prazer de estar num mundo que não conseguimos ver em sua inteireza. Para ver tudo temos de constantemente transformar os momentos separados em quadros mentais. É esse processo de transformação que torna a leitura de um romance uma tarefa mais pessoal, mais colaborativa que a contemplação de um quadro.

Juntamente com meu amigo Andreas Huyssen, estou dando um seminário na Universidade Columbia. O objetivo do curso é explorar a relação entre textos literários e pintura e discutir, com exemplos, a maneira como as palavras mobilizam nossa imaginação visual. As discussões inevitavelmente tocam no que os antigos gregos chamavam de *ekphrasis*. Em seu primeiro sentido, mais restrito, *ekphrasis* é a descrição de obras de arte visuais (como pinturas e esculturas) por intermédio da poesia para uso de pessoas que não podem vê-las. Nos poemas, as pinturas e esculturas podem ser reais ou imaginárias, assim como os detalhes nos romances. E isso é, realmente, tudo que se pode dizer sobre esta acepção da palavra. O exemplo mais famoso de *ekphrasis* na literatura clássica é a descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Ilíada*. Homero nos dá um relato tão extraordinário das imagens forjadas no escudo pelo deus Hefestos — as estrelas, o sol, as cidades, as pessoas — que a descrição se torna um retrato de todo um universo de palavras, um texto literário muito mais importante que o escudo em si. Inspirado na descrição de Homero, W. H. Auden escreveu um poema intitulado “O escudo de Aquiles”, refundindo a *ekphrasis* na perspectiva das guerras do século XX.

Tenho incluído em meus livros muitas dessas descrições, embora (ao contrário de Auden) não para julgar uma era — em outras palavras, para avaliá-la com distanciamento —, mas, ao contrário, para entrar num quadro através da escrita e tornar-me parte da época em que ele foi criado. Sobretudo em *Meu nome é Vermelho*, onde não só os protagonistas, como as cores e os objetos têm voz e falam alto, eu me senti entrando num mundo diferente — um mundo que eu queria descrever e reconstruir por meio da pintura. Para quem vive no presente o passado é feito de edifícios velhos, velhos textos, velhos quadros. Partindo não só de textos, mas também de quadros e acreditando que é possível imaginar o passado com vividez suficiente para um romance, descrevi com detalhes as pinturas presentes nos livros e arquivos do palácio Topkapi, em Istambul, do final do século XVI — a maioria das quais foi produzida no que hoje é o Irã e o Afeganistão —, e

comecei a criar um universo, identificando-me com os heróis, os objetos e até os demônios retratados nessas miniaturas.

Essa empreitada me convenceu de que devia haver uma interpretação mais ampla da *ekphrasis*. Usemos o grego clássico “*ekphrasis*” ou a expressão “descrição verbal”, o problema consiste em como descrever com palavras os esplendores do mundo visual real ou imaginário para uso de quem nunca os viu. Lembremos que nosso ponto de partida é a arte anterior à era da fotografia e as dificuldades de uma época em que não havia fotocópia, cópias impressas e outras formas de reprodução. Em suma, o desafio da *ekphrasis* está em descrever uma coisa através de palavras para uso de quem não a viu.

Um bom exemplo desse tipo de texto é o ensaio que Goethe escreveu em 1817 sobre *A última ceia*, de Leonardo da Vinci. Goethe começa num estilo surpreendentemente semelhante ao de um artigo de uma revista de companhia aérea; primeiro, apresenta Leonardo da Vinci a seus leitores alemães; depois, informa-lhes que *A última ceia* é uma pintura muito famosa e que ele próprio, Goethe, a viu “vários anos atrás” em Milão. Ele pede a seus leitores que procurem uma reprodução da obra, para melhor entender seus comentários, porém o tom de seu texto reflete o prazer, o entusiasmo e a dificuldade envolvidos na transmissão da experiência de contemplar um belo objeto a pessoas que nunca o viram. Goethe se interessava por pintura e arquitetura; também escreveu um livro ambicioso e absurdo sobre cores. O fato de seu talento literário ser mais verbal que visual é uma das contradições irônicas que muitas vezes encontramos na literatura —, mas agora eu gostaria de focar algo diferente.

O anseio criativo de escrever um romance é motivado por um entusiasmo e uma vontade de expressar com palavras coisas que são visuais.

Naturalmente, há motivações pessoais, políticas e éticas por trás de cada romance, mas elas poderiam também ser satisfeitas por outros veículos, como memórias, entrevistas, poesia, jornalismo.

Na década de 1960, quando era garoto em Istambul e ainda não havia televisão na Turquia, meu irmão e eu ouvíamos pelo rádio transmissões ao

vivo de jogos de futebol. O comentarista descrevia a partida lance por lance, transformando em palavras o que via e permitindo que meu irmão e eu visualizássemos o que ocorria no estádio, o qual conhecíamos pessoalmente. Ele fazia descrições precisas da trajetória de um jogador pelo gramado, da sutileza de um passe, do ângulo da bola aproximando-se do gol, no lado do Bósforo. Como o ouvíamos com frequência e estávamos acostumados com sua voz, seu estilo, seu fraseado — como acontecia quando líamos um de nossos romancistas prediletos —, não tínhamos a menor dificuldade em transformar suas palavras em imagens e nos sentíamos como se estivéssemos realmente assistindo ao jogo. Ficamos viciados nas transmissões radiofônicas, estabelecendo uma relação intensa com a voz e a linguagem do narrador, de modo que ouvir a cobertura ao vivo nos satisfazia quase tanto como se estivéssemos vendo o jogo no estádio. Os prazeres de escrever e ler um romance são bem parecidos com os prazeres proporcionados por essa forma de escuta. Acostumamo-nos com ela, desejamo-la e nos encantamos com nossa estreita relação com o narrador. Sentimos a alegria de ver e de permitir que outras pessoas vejam através de palavras.

Eu gostaria de mencionar o famoso e hoje em grande parte esquecido exemplo do “correlativo objetivo”, definido por T. S. Eliot no ensaio “Hamlet e seus problemas”. (Com relação a minha conferência anterior, deixem-me observar que, no começo desse ensaio, Eliot diz que a psicologia — ou seja, o caráter — do herói numa obra dramática é menos significativa que o efeito da obra como um todo.) Por “correlativo objetivo” Eliot entende “um conjunto de objetos, uma situação, uma sequência de eventos” que objetivamente corresponderão a — que serão a “fórmula”, a evocação automática de — uma emoção específica que o artista procura expressar num poema, numa pintura, num romance ou em outra obra de arte. Podemos dizer que, no romance, o correlativo objetivo é o retrato do momento feito com palavras e visto pelos olhos do herói. Na verdade, Eliot tomou emprestado o termo “correlativo objetivo” do americano Washington

Allston (1779-1843), pintor romântico de paisagens que também era poeta e amigo de Coleridge. Trinta anos depois de Allston, um grupo de poetas e pintores franceses que incluía Gérard de Nerval, Charles Baudelaire e Théophile Gautier declarou que a paisagem interior e espiritual era o elemento mais importante da poesia e que o componente essencial da pintura de paisagem era a emoção. Coincidentemente, dois desses escritores — Nerval e Gautier — visitaram Istambul e escreveram sobre a cidade e suas paisagens.

Tolstói não nos revela quais são os sentimentos de Anna enquanto ela viaja no trem para São Petersburgo. Ao invés disso, pinta quadros que nos ajudam a sentir essas emoções: a neve visível da janela à esquerda, a atividade no compartimento, o tempo frio e por aí afora. Descreve como Anna tira o romance da maleta vermelha e como, com suas mãozinhas, coloca uma almofada no colo. Depois, descreve as pessoas que se encontram no compartimento. E é então que nós, leitores, compreendemos que Anna não consegue concentrar-se no livro, que levantou a cabeça da página e que está prestando atenção nas pessoas que se encontram no compartimento — e, transformando mentalmente as palavras de Tolstói para criar as imagens que Anna está vendo, sentimos suas emoções. Se estivéssemos lendo uma forma mais antiga de narrativa literária, como um poema épico, ou o tipo de romance ruim que apresenta eventos e imagens do ponto de vista do leitor e não do protagonista, seríamos perdoados por pensar que Anna está absorta na leitura do livro, mas que o narrador a deixou de lado por um instante para descrever o compartimento a fim de acrescentar um pouco de colorido cênico. Em seu ensaio “Narrar ou descrever?”, o crítico húngaro György Lukács estabelece uma clara distinção entre esses dois tipos de romancista. Em *Anna Kariênina*, seguimos a ação — como uma corrida de cavalos — através dos olhos de Anna, identificando-nos intensamente com suas emoções. Já em *Nana*, de Zola, quando o autor descreve uma corrida de cavalos, assistimos a ela de uma perspectiva exterior; a descrição enciclopédica, diz Lukács, é “mero recheio, não chegando a ser um elemento

essencial da ação”. Seja qual for a intenção do escritor, os componentes do que chamo de “paisagem” do romance — os objetos, as palavras, os diálogos e tudo que é visível — devem ser vistos como essenciais às emoções do herói e como extensão destas. O que torna isso possível é o centro secreto do romance, que mencionei anteriormente.

Agora chegamos ao que Eliot denomina “conjunto de objetos”. A paisagem a que me refiro nestas conferências é a paisagem de cidades, ruas, lojas, vitrines, salas, interiores, móveis e objetos do cotidiano, e não o tipo de paisagem que Stendhal apresenta em *O vermelho e o negro* — uma cidadezinha e seus habitantes vistos pelos olhos do leitor:

A cidadezinha de Verrières pode ser considerada uma das mais bonitas do Franco Condado. Suas casas brancas de teto pontiagudo e telhas vermelhas espriam-se pela encosta de uma colina cujas menores sinuosidades são marcadas por grupos de vigorosos castanheiros. O rio Doubs corre a algumas dezenas de metros abaixo das fortificações, construídas em tempos antigos pelos espanhóis e agora em ruínas.*

É impossível não ver uma relação entre os grandes progressos da arte do romance em meados do século XIX — quando esse gênero se tornou a forma literária dominante na Europa — e o súbito crescimento da riqueza europeia, que, no mesmo período, resultou numa verdadeira enxurrada de bens materiais nas cidades e nas casas: uma abundância e uma variedade de objetos sem precedentes no mundo ocidental. Principalmente na vida urbana, a grande riqueza gerada pela Revolução Industrial cercou as pessoas de novos artefatos, bens de consumo, objetos de arte, roupas, tecidos, quadros, bibelôs e bricabraque. Os jornais em que esses objetos eram descritos, as mudanças na vida e no gosto das classes que deles se serviam, os anúncios incontáveis, as diversas sinalizações na paisagem da cidade tornaram-se uma parte importante e colorida da cultura ocidental. Toda essa profusão visual, esse excesso de objetos, essa frenética atividade urbana baniram os estilos de vida mais simples que pareciam tão corretos nos bons velhos tempos. Agora as pessoas sentiam que tinham perdido de vista o quadro maior na mixórdia de detalhes e suspeitavam que o significado

estava oculto nas sombras. Adequando-se aos novos modos de vida, o moderno cidadão descobria nesses objetos que enriqueciam a vida parte do significado que buscava. O lugar de um indivíduo na sociedade e no romance era determinado, em parte, por sua casa, seus bens, suas roupas, seus aposentos, sua mobília, seu bricabraque. Em *Sylvie*, romance poético e muito visual publicado em 1853, Nerval diz que, na época, muita gente colecionava curiosidades para decorar apartamentos em prédios antigos.

Balzac foi o primeiro escritor a incorporar à paisagem de seus romances o apetite social e pessoal por objetos e bricabraque. Tanto *O vermelho e o negro*, de Stendhal, como *O pai Goriot*, de Balzac, escrito mais ou menos na mesma época, começam com uma descrição exterior (ou seja, do ponto de vista do leitor) do cenário em que transcorrerão os acontecimentos. Em Stendhal, o lugar em que entramos pouco a pouco é uma pequena e pitoresca cidade incrustada num vale, porém em Balzac o cenário é muito diferente: ele apresenta uma descrição detalhada de uma pensão, começando com a portinhola e o jardim. Há poltronas e cadeiras estofadas com crina, uma mesa com tampo de mármore de Sainte-Anne, sobre a qual repousa um serviço de chá branco ornado por um filete dourado já meio apagado (o tipo de aparelho de chá “que se vê em toda parte, hoje em dia”, Balzac acrescenta com desdém, deixando mais claro o que quer dizer), dois vasos de flores artificiais aprisionadas em campânulas ao lado de um vulgar relógio de mármore azulado, um odor de comida no ar, garrafas manchadas, louça grosseira de borda azul, um barômetro, algumas gravuras ruins o bastante para tirar o apetite, cujas molduras em madeira envernizada são complementadas por um filete dourado, um cartucho de tartaruga incrustado com cobre, um calefator verde, lamparinas cobertas de poeira e óleo, uma mesa comprida revestida de um oleado tão ensebado que um pensionista gozador ali pode escrever o nome com a unha, cadeiras com o encosto quebrado, capachos lastimáveis sempre desfiando sem se acabar por completo e aquecedores para os pés caindo aos pedaços, com as aberturas alargadas pelo uso, as dobradiças quebradas, a madeira carbonizada. Lemos

esses detalhes não só como uma descrição dos objetos na moradia dos protagonistas, mas também como uma extensão do caráter de madame Vauquer, a dona da pensão (“Toda a sua pessoa explica a pensão, assim como a pensão implica sua pessoa”).

Para Balzac, descrever objetos e interiores era uma forma de permitir que o leitor deduzisse a posição social e o perfil psicológico dos protagonistas do romance, assim como um detetive segue pistas para descobrir a identidade de um criminoso. Em *L'Éducation sentimentale*, que Flaubert (um romancista muito mais sutil) publicou 35 anos depois que Balzac escreveu *Père Goriot*, os protagonistas se conhecem e se julgam mutuamente com os métodos de Balzac — observando seus bens, suas roupas, o bricabraque que adorna suas salas: “[Mademoiselle Vatnaz] tirou as luvas e examinou os móveis e os bibelôs do aposento. [...] e congratulou [Frédéric] por seu bom gosto. [...] Trazia punhos de renda, e o corpete de seu vestido verde era enfeitado de passamanarias, como o casaco de um hussardo. Seu chapéu de tule preto, com a aba inclinada, escondia-lhe parte da testa [...]”.

Quando lia vorazmente romances ocidentais, lá em meus vinte anos, muitas vezes eu deparava com descrições de objetos e roupas que ultrapassavam meu limitado conhecimento da vida — e, sempre que era incapaz de converter essas coisas em imagens mentais, eu consultava dicionários e enciclopédias. Às vezes, porém, nem isso resolvia a dificuldade de transformar as palavras em quadros na minha mente. Então, eu tentava ver esses objetos como uma extensão de um estado de espírito e só relaxava quando o conseguia.

Vejamos o romance francês moderno. Coisas materiais que, em Balzac, revelam a posição social do herói podem servir, em Flaubert, para indicar qualidades mais sutis, como gosto pessoal e caráter. Em Zola, podem sinalizar uma exibição de objetividade autoral. Zola é o tipo de escritor que pensa: “Oh, Anna está lendo — então, enquanto ela lê, vou descrever um pouco o compartimento”. As mesmas coisas materiais (embora talvez não sejam mais as mesmas coisas) podem tornar-se, em Proust, um estímulo

para evocar lembranças do passado; em Sartre, um sintoma da náusea da existência; e em Robbe-Grillet, entidades misteriosas e brincalhonas, independentes de seres humanos. Em Georges Perec, objetos são mercadorias insípidas cuja poesia só pode ser vista se elas são consideradas junto com suas marcas e dispostas em séries, em listas. Todas essas maneiras de ver são persuasivas, dependendo do contexto. Contudo, o ponto mais importante é que os objetos são partes essenciais dos incontáveis momentos distintos do romance, bem como emblemas ou sinais desses momentos.

Nossa mente executa tarefas simultâneas, quando lemos um romance. Por um lado, olhamos para o mundo do ponto de vista dos protagonistas e nos identificamos com as emoções das personagens. Por outro lado, mentalmente agrupamos os objetos em torno dos protagonistas e relacionamos com suas emoções os detalhes da paisagem descrita. Escrever um romance envolve combinar as emoções e pensamentos de cada protagonista com os objetos que o rodeiam e depois, com uma hábil penada, juntá-los numa frase. Ao contrário do leitor ingênuo, não separamos os eventos e os objetos, o drama e as descrições. Nós os vemos como um todo integrado. A abordagem textual do leitor que exclama: “Estou saltando as descrições!” evidentemente é ingênuo — mas o escritor que separa os eventos das descrições na verdade estimulou essa reação ingênuo. Uma vez que começamos a ler um romance e estamos trilhando nosso caminho nele, não vemos determinado tipo de paisagem; ao contrário, instintivamente procuramos nos localizar na vasta floresta de momentos e detalhes. Contudo, quando encontramos as árvores individuais — ou seja, os momentos e frases separados que formam o romance —, queremos ver não só os eventos, o fluxo e o drama, como o correlativo visual desse momento. Assim o romance se mostra em nossa mente como um mundo real, tridimensional, convincente. Então, ao invés de perceber divisões entre os eventos e os objetos, o drama e a paisagem, sentimos uma unidade abrangente, como na vida. Quando escrevo um romance, sempre sinto a

necessidade de ver a história em minha mente quadro a quadro e de selecionar ou criar o quadro *certo*.

Vejam este exemplo de Henry James. No prefácio de *The Golden Bowl*, ele explica como escolheu a personagem secundária cujo ponto de vista adotaria para sua narração (para ele, esse sempre foi o problema técnico mais importante). James usa a expressão “ver minha história” e descreve o narrador como um “pintor”, porque o narrador guarda distância da ação e não se envolve com seus dilemas morais. James é um escritor que sempre considera que ser romancista significa pintar com palavras. Em seus prefácios e ensaios críticos, ele continuamente usa termos como “panorama”, “quadro” e “pintor” no sentido literal ou metafórico.

Lembremos o comentário de Proust: “Mon volume est un tableau” (“Meu livro é uma pintura”, ou “Meu romance é um quadro”), referindo-se à obra famosa à qual dedicou a vida. Quando *À la recherche du temps perdu* se aproxima do final, uma das personagens, um escritor conhecido chamado Bergotte, está na cama, doente, e lê num jornal uma crítica que comenta o “pequeno lanço de muro amarelo” que há no quadro *Vista de Delft*, de Vermeer. O crítico diz que o detalhe está pintado tão lindamente que é comparável a uma obra de arte chinesa clássica. Bergotte se levanta da cama e vai ao museu olhar mais uma vez para a pintura de Vermeer, “que julgava conhecer muito bem”. Depois de ver o primoroso pedacinho amarelo, ele tristemente profere suas últimas palavras: “Assim é que eu deveria ter escrito. [...] Meus últimos livros são muito secos, seria preciso passar-lhes diversas camadas de cor, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como esse pedacinho de muro amarelo”.** Como muitos romancistas franceses que gostavam de incluir passagens descritivas em sua obra, Proust se interessava muito por pintura. Aqui percebemos que, através de Bergotte, seu escritor-herói, ele expressa uma visão que refletia seus próprios sentimentos. Mas, em primeiro lugar, formulemos, com um sorriso, aquela pergunta inevitável: “Monsieur Proust, o senhor é Bergotte?”.

Entendo facilmente por que os grandes romancistas que admiro lutavam para ser como pintores, ou por que invejavam os pintores, ou por que lamentavam sua incapacidade de escrever “como um pintor”. Porque a tarefa de escrever um romance consiste em imaginar um mundo — um mundo que, primeiro, existe como um quadro, antes de acabar tomando a forma de palavras. Só depois expressamos com palavras o quadro que temos em mente, de modo que os leitores possam partilhar esse produto da imaginação. E, como o romancista não pode recuar, como o pintor de Horácio, e confortavelmente observar sua obra à distância (pois isso demandaria ler todo o romance mais uma vez), ele está muito mais familiarizado que um pintor com os detalhes individuais — com as árvores mais do que com a floresta, com os momentos singulares representados pelos objetos. Uma pintura é uma forma de mimese: oferece-nos uma representação da realidade. Quando contemplamos uma pintura, sentimos não apenas o mundo ao qual ela pertence, como também o que Heidegger sentia diante de *Um par de sapatos*, obra-prima de Van Gogh: a coisidade da pintura, seu status de objeto. Pois a pintura nos colocou face a face com uma representação do mundo e das coisas que nele existem. Num romance, porém, só podemos encontrar esse mundo e essas coisas convertendo em quadros mentais as descrições do autor. “No começo era o Verbo”, diz a Bíblia. “No começo parece que é o quadro, mas ele deve ser expresso em palavras”, a arte do romance poderia dizer. “No começo era a palavra, mas ela deve ser expressa em quadros”, diz, ironicamente, toda a história da pintura — sobretudo da pintura pré-moderna, que é basicamente ilustrativa.

A força e a imediatidade das imagens, em oposição às palavras, explicam os secretos sentimentos de inferioridade, a profunda inveja que os romancistas — que entendem a situação intuitivamente — têm dos pintores. Contudo, o romancista não é simplesmente alguém que quer ser pintor; ele busca a habilidade de pintar com palavras e descrições. Sente duas obrigações paralelas: por um lado, identificar e ver o mundo pelos olhos de seus protagonistas e, por outro, descrever coisas com palavras. Henry James

pode ter chamado o narrador de *The Golden Bowl* de “pintor” por guardar distância da ação — mas, para mim, o verdadeiro é exatamente o oposto. O romancista pode descrever as coisas à maneira do pintor porque está tão interessado nas coisas que rodeiam suas personagens quanto nas personagens em si e porque não está fora do mundo do romance, mas inteiramente imerso nele. Só quando entra completamente na paisagem, nos acontecimentos, no mundo do romance é que o escritor encontra a *image juste* que lhe cabe descobrir antes do *mot juste* de Flaubert. Esse é também o único modo pelo qual o romancista pode mostrar a compaixão que deve sentir pelas pessoas sobre as quais escreve. Assim, cabe-nos concluir: as descrições de coisas num romance são (ou deveriam ser) o resultado e a expressão da compaixão pelas personagens.

Como uma parte de minha identidade tem raízes numa cultura islâmica que não se dá muito bem com a arte da pintura figurativa, vou apresentar um ou dois exemplos de minha própria vida. Na Istambul de minha infância, apesar do incentivo do Estado secular, não existiam obras de arte que valessem a pena contemplar e analisar longamente. Por outro lado, os cinemas estavam lotados de multidões que se deliciavam com os filmes, independentemente de sua natureza. Nos filmes, porém, assim como nas narrativas literárias e nas epopeias pré-modernas, durante a maior parte do tempo víamos o mundo fictício não do ponto de vista dos heróis, mas de fora e de longe. Naturalmente, muitos desses filmes eram produzidos no Ocidente, no mundo cristão — mas, no fundo, eu achava que a falta de interesse pela pintura estava por trás da falta de compaixão pelos heróis locais e estrangeiros dos romances e dos filmes. Mas eu não conseguia entender muito bem isso. Talvez temêssemos que ver objetos e pessoas pelos olhos de outrem pudesse cortar nossos laços com as crenças da comunidade à qual pertencíamos. Ler romances serviu como minha passagem do mundo tradicional para o mundo moderno. Isso também quer dizer que cortei meus laços com uma comunidade à qual eu deveria pertencer. E mergulhei na solidão.

Nesse mesmo período de minha vida, quando eu tinha 23 anos, desisti de ser pintor, sonho que acalentava desde os sete, e comecei a escrever romances. Para mim, foi uma decisão relacionada com ser feliz. Na infância, eu ficava muito feliz quando pintava — mas de repente, e sem nenhum motivo discernível, esse prazer se esvaeceu. Nos 35 anos seguintes, enquanto escrevia romances, continuei pensando que, na verdade, eu tinha um talento muito maior e mais natural para a pintura. No entanto, por um motivo que não conseguia entender, agora eu queria pintar com palavras. Sempre me sinto mais infantil e ingênuo quando pinto e mais adulto e sentimental quando escrevo romances. É como se eu escrevesse romances apenas com o intelecto e pintasse quadros apenas com o talento. Quando minha mão traçava uma linha ou aplicava a tinta, eu olhava para seu trabalho quase perplexo. Só muito depois minha mente captava o que estava acontecendo. E, quando escrevo um romance, sempre que me deixo transportar, só vou perceber muito depois onde me situo entre a miríade de “terminações nervosas” nabokovianas, de irredutíveis momentos aristotélicos.

De Victor Hugo a August Strindberg, houve muitos romancistas que também tinham prazer em pintar. Strindberg, que gostava de pintar românticas paisagens turbulentas, diz em *O filho da criada*, seu romance autobiográfico, que pintar o deixava “indescritivelmente feliz — como se tivesse fumado haxixe”. Quando sentiu pela primeira vez essa alegria de pintar, ele tinha só 23 anos, precisamente a mesma idade que eu tinha quando desisti da pintura. Seja escrevendo um romance, seja pintando um quadro, o supremo objetivo deve ser alcançar essa imensa felicidade.

* Tradução de Raquel Prado, Cosac Naify, São Paulo, 2006. (N. E.)

** *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*, Marcel Proust, tradução de Fernando Py, Ediouro, Rio de Janeiro, 2001. (N. E.)

5. Museus e romances

Há muito tempo tento fundar um museu em Istambul. Dez anos atrás, comprei um prédio abandonado em Çukurcuma, um bairro próximo do estúdio onde escrevo, e, com a ajuda de meus amigos arquitetos, pouco a pouco transformei a construção, datada de 1897, num espaço de museu que parecia moderno e refletia meus gostos. Ao mesmo tempo, eu estava escrevendo um romance e frequentando brechós, mercados de pulga e as casas de conhecidos que gostavam de acumular coisas. Eu estava procurando objetos que poderiam ter sido usados pela família fictícia que imaginei morando naquela casa velha entre 1975 e 1984 e que estava no centro de meu romance. Pouco a pouco, meu estúdio foi se enchendo de velhos frascos de remédio, sacos de botões, bilhetes da Loteria Nacional, baralhos, roupas, utensílios de cozinha.

Eu pretendia usá-los no romance e estava imaginando situações, momentos e cenas adequadas a esses objetos, muitos dos quais (como um ralador de marmelo) eu comprara por impulso. Uma vez, fuçando num brechó, encontrei um vestido de tecido claro com rosas alaranjadas e folhas verdes e decidi que era perfeito para Füsün, a heroína de meu romance. Com o vestido estendido diante de mim, pus-me a escrever os detalhes de uma cena em que Füsün, usando esse exato vestido, está aprendendo a dirigir. Em outra ocasião, num sebo de Istambul, encontrei uma foto em preto e branco da década de 1930. Imaginei que mostrava uma cena dos primeiros anos da vida de uma de minhas personagens e decidi redirecionar minha trama apoiado nos objetos presentes na foto e até mesmo incluir descrições da própria foto. Além disso, como tenho feito em vários de meus romances, planejei dar a minhas personagens muitos de meus atributos ou

daqueles de minha mãe, meu pai, meus parentes — e, assim, escolhi diversos objetos que pertenciam a familiares e que eu amava e lembrava, e os coloquei diante de mim. Eu os descrevia em detalhes, tornava-os parte de minha história.

Foi assim que escrevi *O Museu da Inocência* — descobrindo, estudando e descrevendo objetos que me inspiravam. Ou, às vezes, fazendo exatamente o contrário: percorrendo as lojas em busca de objetos que o romance demandava ou encomendando-os a artistas e artesãos. Quando concluí o romance, em 2008, meu estúdio e minha casa estavam atulhados de objetos. E eu fiquei determinado a criar uma versão real do Museu da Inocência descrito no romance. Mas não é desse museu que eu quero falar agora. Nem da ideia de construir um romance reunindo os objetos mencionados na história ou usando como ponto de partida lembranças relacionadas a esses objetos. Agora eu gostaria de focar os motivos possíveis para associar objetos concretos — quadros, fotografias, roupas — a um romance. Minha primeira observação é sobre o ciúme dos romancistas: aquela inveja meio secreta, talvez inconsciente, que eles têm dos pintores e que eu mencionei antes, ao falar de quadros e objetos. Em contraste com o que Heidegger chamou de “coisidade” de uma obra de arte, estou falando do sentimento de insuficiência que experimentamos ao ler um romance — sensação que se deve ao fato de os romances precisarem da participação voluntária da imaginação do leitor.

Vamos tentar descrever a insuficiência que sentimos quando lemos um romance, quando pensamos por intermédio do romance. À medida que avançamos na história, à medida que alegremente nos perdemos na floresta de detalhes e incidentes, seu mundo nos parece muito mais substancial que a vida real. Isso se deve, em parte, à relação entre o centro secreto do romance e os aspectos mais básicos da vida — uma relação que capacita o romance a produzir uma sensação de autenticidade maior que a da vida em si. Outro motivo é que os romances são construídos com sensações humanas comuns, universais. Ainda outro motivo é o fato de que no

romance — e isso em geral é verdadeiro também para o romance de gênero, como policial, de amor, de ficção científica, erótico — encontramos as sensações e experiências que nos faltam na vida real.

Seja qual for a razão, os sons, cheiros e imagens do mundo que encontramos no romance produzem uma sensação de autenticidade que não encontramos na vida em si. Por outro lado, contudo, o romance não coloca nada de concreto diante de nós — nem um único objeto para tocar, nem um cheiro, nem um som, nem um sabor. Quando lemos um bom romance, uma parte de nossa mente pensa que estamos imersos na realidade — na verdade, num ponto profundo dessa realidade — e que a vida é exatamente como essa experiência. Entretanto, nossos sentidos nos dizem que isso não está acontecendo. Essa situação paradoxal é o que nos deixa insatisfeitos.

Quanto mais poderoso e persuasivo é o romance que estamos lendo, tanto mais doloroso é o sentimento de insuficiência. Quanto mais o lado ingênuo de nossa alma acreditou no romance e foi cativado por ele, tanto mais devastador é ter de aceitar que o mundo que ele descreve é puramente imaginário. A fim de aliviar essa frustração, o leitor quer validar o mundo ficcional com seus próprios sentidos, mesmo sabendo que grande parte do que está lendo nasceu da imaginação do autor. Ele parece meu amigo professor, que é extremamente versado em teoria literária e natureza da ficção, mas *ainda assim* se esqueceu de que eu não era Kemal, o herói de meu romance.

Quando fui a Paris pela primeira vez, aos trinta anos de idade, tendo lido todos os principais romances franceses, corri aos lugares que conhecera em suas páginas. Como Rastignac, herói de Balzac, fui contemplar a cidade do alto do cemitério Père Lachaise e fiquei surpreso ao constatar como aquilo tudo era comum. No entanto, em meu primeiro romance, *Cevdet Bey e filhos*, criei um herói que explicitamente toma Rastignac como seu modelo. No século ^{xx}, as principais cidades da Europa que serviram de palco para a arte do romance ficaram lotadas de aspirantes a escritor não ocidentais que aprenderam sobre o mundo por intermédio do romance e queriam acreditar

que o que tinham aprendido era mais que fruto da imaginação. Todos nós sabemos que há apaixonados por romances que percorrem a Espanha com um exemplar de *Dom Quixote* na mão. A ironia, evidentemente, é que o herói de Cervantes está, ele próprio, confuso, misturando literatura de cavalaria com realidade. O exemplo mais extraordinário de um intelecto capturado entre ficção e realidade é Vladimir Nabokov, que, certa vez, disse que todos os romances eram contos de fadas, mas tentou compilar uma edição comentada de *Anna Kariênina* que revelaria os “fatos” por trás do romance. Nunca concluiu o projeto, mas pesquisou e desenhou o carro ferroviário em que Anna viajou de Moscou a São Petersburgo.

Cuidadosamente registrou a simplicidade do compartimento reservado às mulheres, assinalou os lugares destinados aos passageiros mais pobres, localizou o aquecedor, reproduziu a aparência das janelas e anotou a distância, em quilômetros, de Moscou a São Petersburgo — todas as informações que Tolstói deixou de incluir. Não creio que essas anotações contribuam muito para nosso entendimento do romance ou dos pensamentos de Anna, mas é um prazer lê-las. Elas nos levam a achar que a história de Anna é real, a acreditar ainda mais na personagem e, apenas por um momento, a esquecer nossos sentimentos de decepção e insuficiência.

Nossos esforços como leitores incluem um elemento importante de vaidade, sobre o qual eu gostaria de falar agora. Eu já disse que, quando lemos um romance, não encontramos nada real, ao contrário do que acontece quando contemplamos uma pintura, e que, na verdade, nós mesmos damos vida ao mundo do romance, transformando palavras em imagens mentais e empregando nossa imaginação. Cada leitor há de lembrar determinado romance de sua maneira única, com suas imagens únicas. Naturalmente, quando se trata de usar a imaginação, alguns leitores estão mais para preguiçosos, enquanto outros são bem diligentes. O escritor que ceva imaginações preguiçosas mostrará explicitamente os sentimentos e pensamentos que os leitores devem ter quando determinada imagem se forma em sua mente. Por outro lado, o romancista que confia no poder da

imaginação do leitor apenas descreverá e definirá com palavras as imagens que constituem os momentos do romance e deixará os sentimentos e pensamentos por conta do leitor. Às vezes — muitas vezes, na verdade —, nossa imaginação não consegue formar um quadro ou suscitar qualquer sentimento adequado, e acabamos dizendo a nós mesmos que “não compreendemos o romance”. Com frequência, porém, trabalhamos duramente para pôr em movimento nossa imaginação e nos esforçamos para visualizar as imagens que o autor sugeriu ou que o texto quer que criemos em nossa mente. E por causa de nossos esforços para entender e visualizar, um orgulhoso sentimento de posse em relação ao romance pouco a pouco aflora dentro de nós. Começamos a achar que o romance foi escrito só para nós e que só nós realmente o compreendemos.

Esse sentimento de posse também se deve ao fato de que nós, leitores, somos quem dá vida ao romance, transformando-o em imagens mentais. Afinal, o romancista precisa de leitores diligentes, tolerantes e perceptivos como nós para consumir a realização do romance, para fazer o romance “funcionar”. E a fim de provar que somos esse tipo especial de leitor, fingimos esquecer que o romance é um produto da imaginação. E queremos visitar as cidades, as ruas e as casas onde os acontecimentos têm lugar. Contido nesse desejo está o anseio de melhor entender o mundo do romance e, em igual medida, ver que tudo é “exatamente como imaginamos”. *Ver l'image juste* — suscitada pelo romancista que emprega *le mot juste* — em ruas, casas e objetos reais não só ajuda a aliviar o sentimento de insuficiência que o romance nos inspira, mas também nos enche de orgulho, por termos imaginado os detalhes corretamente.

Esse tipo de orgulho e suas variações são os sentimentos comuns que relacionam os romances aos museus, ou os leitores de romance aos visitantes de museu. Nosso assunto aqui não é museu, mas romance. Contudo, para ilustrar os motivos que incitam nossa imaginação quando lemos um romance, vou continuar com esse exemplo de orgulho e museu. Lembrem que, como jogadores de xadrez que preveem o próximo movimento do

adversário, os romancistas sempre levam em conta a imaginação do leitor e os desejos e motivos que a despertam. Como a mente do leitor supostamente irá reagir é uma das questões mais importantes para o romancista.

Será mais fácil discorrer sobre o complexo tema de museu e romance separando-o em três partes. Não esqueçamos, porém, que as três partes são inter-relacionadas e que o orgulho é o elemento comum.

1. AUTOESTIMA

As origens do museu contemporâneo estão nas *Wunderkammern* — “gabinetes de curiosidades” — dos ricos e poderosos que, a partir do século XVII, ostentavam sua opulência exibindo conchas, amostras de minerais, plantas, marfim, espécimes animais e pinturas de terras distantes e fontes incomuns. Nesse sentido, os primeiros museus foram os salões dos palácios de príncipes e reis europeus — espaços em que os governantes expunham seu poder, seu gosto e sua sofisticação por meio de objetos e pinturas. O simbolismo pouco mudou, quando essa elite dominante perdeu o poder e palácios como o Louvre foram transformados em museus públicos. O Louvre acabou por representar não a riqueza dos reis franceses, mas o poder, a cultura e o gosto de todos os cidadãos franceses. Quadros e artefatos raros agora eram acessíveis aos olhos de gente comum. Poderíamos estabelecer uma vaga analogia entre a evolução dos museus e a transição histórica dos gêneros literários: o processo pelo qual epopeias e aventuras romanescas sobre reis e cavaleiros deram lugar ao romance, que lida com a vida das classes médias. Mas o que eu quero mostrar aqui tem a ver não com o poder simbólico e representacional de museus e romances, e sim com sua condição de arquivo.

Já vimos que o romance adquire seu poder evocativo extraindo seu material de nossas experiências e sensações cotidianas, capturando os aspectos essenciais da vida. Os romances também formam um arquivo rico e poderoso — de sentimentos humanos comuns, nossas percepções de coisas banais, nossos gestos, ditos e atitudes. Vários sons, palavras, coloquialismos, cheiros, imagens, sabores, objetos e cores são lembrados só porque os romancistas os observam e cuidadosamente os registram em seus escritos. Quando estamos diante de um objeto ou de uma pintura num museu, só podemos supor, com a ajuda do catálogo, como a obra se

encaixava na vida, na história e na visão de mundo das pessoas — enquanto no romance as imagens, objetos, conversas, cheiros, histórias, crenças e sensações são descritos e preservados como parte integrante da vida cotidiana da época.

Essa condição de arquivo, essa capacidade do romance de preservar costumes, atitudes e estilos de vida é especialmente relevante quando se trata de registrar o discurso informal, cotidiano. Em seu brilhante ensaio “Tom e linguagem no romance histórico”, Marguerite Yourcenar nos diz quais livros, autores e memórias ela leu para encontrar sua voz narrativa e descreve como criou a atmosfera em *Memórias de Adriano* e *O abismo*, seus renomados romances históricos. Ela começa lembrando ao leitor que, até a invenção do fonógrafo, no século XIX, as vozes das gerações anteriores estavam irremediavelmente perdidas. As palavras e os sons dos milhões de pessoas que viveram durante milhares de anos de história simplesmente desapareceram. Da mesma forma, antes dos grandes romancistas e dramaturgos do século XIX, não havia escritor para registrar as conversas cotidianas das pessoas, com toda a sua espontaneidade, suas incoerências, suas complexidades. Yourcenar destaca uma importante função do romance: ele incorpora expressões banais, tiradas diretamente da vida e inalteradas por uma edição estilística — frases como “Por favor, me passe o feijão”, “Quem deixou a porta aberta?” e “É melhor dar uma espiadinha na janela: vai chover”.

Se o que define essencialmente um romance é a maneira como ele destaca observações do cotidiano e as recompõe através da imaginação, a fim de revelar significados mais profundos da vida, então o que Yourcenar diz deve nos levar a concluir que só no século XIX a arte do romance atingiu o aperfeiçoamento que conhecemos hoje. É difícil imaginar um romance sem a força e a capacidade de persuasão do discurso comum, porque a linguagem cotidiana é o conduto natural para esses momentos prosaicos e sensações fortuitas em que se baseia o mundo do romance. Claro está que esses diálogos informais não precisam necessariamente ser registrados com

detalhes e dispostos na página, uma fala por parágrafo, nem há razão para deixá-los dominar a paisagem do romance. Essa, entre muitas outras coisas, é uma das lições importantes a aprender com Proust.

Assim como o museu preserva objetos, o romance preserva as nuances, os tons e as cores da linguagem, expressando em termos coloquiais pensamentos comuns das pessoas e a maneira aleatória como a mente salta de um tópico a outro. O romance não só preserva palavras, fórmulas verbais e expressões idiomáticas, mas também registra o modo como são usadas nos diálogos cotidianos. Ao ler James Joyce, descobrimos o mesmo jogo com as palavras e a mesma inventividade linguística que nos encantam quando ouvimos uma criança que está aprendendo a falar. Depois de Joyce, todos os grandes romancistas que lidaram com variações sobre o monólogo interior — de Faulkner a Woolf, de Broch a García Márquez — foram menos convincentes que ele em relação ao funcionamento de nossa mente, porém muito mais interessantes e observadores no que se refere ao encanto e às peculiaridades da forma como a linguagem afeta nossa vida.

A fixação da linguagem cotidiana é um traço definidor da prosa de ficção, e nesse aspecto o primeiro romance turco (identificar o “primeiro” romance em qualquer cultura sempre é tema de amplo e acalorado debate) é *O caso da carruagem*, de Rezaizade Mahmut Ekrem, publicado em 1896. Com seu foco na ocidentalização, nos perigos da idolatria do Ocidente e no caráter pretensioso dos intelectuais pró-Ocidente, esse romance é um dos primeiros exemplos da criação turco-otomana conhecida como “romance Leste-Oeste”, gênero ainda usado hoje em dia. (Meu *Castelo branco* é uma pequena contribuição à tradição do romance Leste-Oeste.) *O caso da carruagem* pode ser hilário e brilhante em seu retrato dos intelectuais otomanos do final do século XIX — seu desejo de imitar o Ocidente e sua resultante “confusão tragicômica” (como disse o crítico Jale Parla), às vezes expostos numa mistura quase incompreensível de turco e francês. A mesma artificialidade é retratada por Tolstói em *Guerra e paz* quando reproduz o estilo de conversação da elite russa, que luta contra Napoleão ao mesmo tempo em

que fala francês no dia a dia. Mas *O caso da carruagem* não tem a estrutura ambiciosa, nem a profundidade de *Guerra e paz*; é tão somente uma sátira realista. O centro secreto do romance — que estamos sempre e meditativamente procurando com uma parte do cérebro, quando lemos Tolstói, George Eliot e Thomas Mann (ou, nas últimas décadas, as melhores obras de V. S. Naipaul, Milan Kundera, J. M. Coetzee e Peter Handke) — nunca atrai nossa curiosidade em Ekrem. A primeira vez que li esse romance estranho e único, senti a alegria de encontrar-me, de repente, na mente de um intelectual otomano e imerso na linguagem cotidiana da Istambul da década de 1890. Infelizmente, essas imagens tão vivas e esse uso tão criativo de coloquialismos — um dos grandes prazeres de escrever um romance — muitas vezes se perdem quando o texto é traduzido para outras línguas.

O fato de, como diz Yourcenar, expressões cotidianas não terem sido registradas antes do surgimento do romance deveria nos lembrar o absurdo — a impossibilidade — do que se chama “romance histórico”. Quando mencionou a “fatal banalidade” do romance histórico e a ingenuidade de seus leitores, Henry James referia-se não só às palavras, mas também às dificuldades de penetrar na consciência de outra época. Quando escrevi *Meu nome é Vermelho*, o meu próprio romance histórico, eu sabia muito bem que ler meticulosamente registros da corte otomana, anotações comerciais e documentos públicos para encontrar detalhes do cotidiano não seria suficiente para preencher essa lacuna na compreensão. Decidi revelar e exagerar o aspecto artificial da narrativa e, assim, abster-me de inventar falsas reproduções da conversação da Istambul do século XVI — sobre a qual nada sabemos. Cá e lá, meus protagonistas olham para fora da página e se dirigem ao leitor. Também dotei certos objetos e pinturas da capacidade de falar. E incluí numerosas referências ao mundo contemporâneo — na verdade, a vida cotidiana da família do romance se baseia em minha vida com minha mãe e meu irmão.

A partir da década de 1980, surgiram no romance em geral inovações que podemos rotular, genericamente, como “pós-modernistas”, a começar pela influência de autores como Jorge Luis Borges e Italo Calvino, que eram essencialmente pesquisadores da metafísica da ficção, e não romancistas no sentido estrito do termo. Sua obra contribuiu para a autenticidade e a capacidade de persuasão do romance — temas que ocuparam Yourcenar tanto quanto Henry James — e consolidou a tradição de pensar por intermédio do romance.

Contudo, a qualidade “museologizante” em que eu gostaria de me demorar está menos em suscitar pensamentos e mais em preservar, conservar e resistir ao esquecimento. Assim como famílias que vão a um museu no domingo, achando que ele preserva algo de seu próprio passado e tendo prazer com essa ideia, os leitores também têm grande prazer em descobrir que um romance incorpora facetas de sua vida real — a parada de ônibus no fim de sua rua, o jornal que eles leem, o filme que eles amam, o sol poente que contemplam de sua janela, o chá que eles tomam, os cartazes e anúncios que veem, as ruelas, as avenidas e praças pelas quais transitam e — conforme testemunhei após a publicação de *O livro negro* em Istambul — até as lojas que frequentam (como a loja de Aladim). A razão para essa felicidade talvez seja semelhante à ilusão e ao orgulho subsequente que sentimos num museu: a sensação de que a história não é oca e desprovida de significado e de que alguma coisa da vida que vivemos será preservada. A crença popular e vazia na imortalidade de romances e poesias — que às vezes também me seduz — só serve para reforçar esse orgulho e essa consolação. O prazer do leitor de romance é diferente do prazer do visitante de museu porque, ao invés de preservar objetos, o romance preserva nossos encontros com esses objetos — ou seja, nossa percepção deles.

Como muitos romancistas, com frequência ouço as pessoas dizerem: “Sr. Pamuk, isso é exatamente o que eu vi, é exatamente o que eu senti. É como se o senhor tivesse escrito sobre minha própria vida!”. Nunca sei se devo ficar feliz ou triste com essas palavras bem-intencionadas. Porque sempre

que as escuto eu me sinto menos como um romancista criativo que produz histórias a partir de nada, usando a imaginação, e mais como um cronista que simplesmente registra a vida que levamos em comunidade, com todas as suas expressões, imagens e objetos. Considero essa ocupação honrosa e agradável. Mas as palavras bem-intencionadas do leitor gentil me dão a impressão de que — como comunidades, imagens e objetos mudam e se dispersam com o passar do tempo, com mudanças históricas e com a morte — os romances também serão esquecidos. E, de fato, esse é o caso, geralmente. O tema da permanência do romance e da imortalidade do escritor está firmemente arraigado na vaidade humana, como podem ver.

2. O SENSO DE DISTINÇÃO

O sociólogo francês Pierre Bourdieu tem escrito extensivamente sobre o tema da distinção num contexto social. Ele explora, entre outros aspectos, o sentimento de distinção que amantes da arte experimentam quando se deleitam com obras de arte. Algumas de suas observações se relacionam com museus e visitantes de museus, mas eu gostaria de aplicar suas ideias a romancistas e leitores de romances.

Vou começar com uma história popular entre intelectuais de Istambul uma década atrás. Depois que duas traduções parciais de Proust foram publicadas, nas décadas de 1940 e 1960, Roza Hakmen traduziu para o turco, entre 1996 e 2002, toda a obra em sete volumes de Proust. Ela fez uso do gosto da língua turca por frases longas, bem como de outras sutilezas, e a maioria dos jornais de Istambul aplaudiu sua versão, considerando-a extremamente bem-sucedida. Falou-se muito de Proust no rádio, na televisão e na imprensa, e os primeiros volumes do romance até figuraram nas listas de best-sellers. Por essa época, numerosos estudantes faziam fila diante da Universidade Técnica de Istambul para matricular-se, no início do ano letivo. Consta que uma moça no fim da fila — vamos chamá-la de Ayse — tirou da bolsa, não sem alguma orgulhosa ostentação, um volume de *Kayıp Zamanın İzinde (Em busca do tempo perdido)* e se pôs a ler. De quando em quando, levantava a cabeça e olhava para os estudantes com os quais passaria os quatro anos seguintes. Então, notou, um pouco mais à frente, uma outra moça — vamos chamá-la de Zeynep — que usava sapatos de salto alto, muita maquilagem e um vestido caro de mau gosto. Com um sorriso desdenhoso ante o ar frívolo de Zeynep, Ayse passou a ler com mais afinco. Pouco depois, porém, levantando a cabeça, ficou desolada ao ver Zeynep tirar da bolsa exatamente o mesmo volume e pôr-se a lê-lo. Achando

inconcebível que pudesse ler o mesmo romance que uma moça como Zeynep, Ayse perdeu todo o interesse em Proust.

Enquanto nos mostra que uma moça como Ayse visita museus em parte para provar que não é como Zeynep, Bourdieu também revela que tais decisões são influenciadas por uma dose considerável de consciência de classe e comunidade. Como nossa história mostra, os mesmos fatores se aplicam à leitura de romances — mas essa experiência envolve mais individualidade e um aspecto mais profundamente pessoal que pretendo enfatizar aqui. Eu já disse que, quando lemos um romance, muitas vezes achamos que o autor se dirige unicamente a nós, dado o esforço que fizemos para visualizar suas palavras e ver as imagens que ele apresentou em forma escrita. No fim, acabamos amando certos romances porque lhes dedicamos considerável esforço de imaginação. É por isso que nos apegamos a esses romances, cujas páginas estão amarfanhadas e com as pontas dobradas. Na década de 1980, quando o turismo em larga escala apenas começava em Istambul, sempre que eu ia a um sebo que vendia livros deixados por turistas em quartos de hotel, raramente encontrava romances que quisesse ler — a oferta em geral se limitava a brochuras vistosas — e eu percebia que os livros descartados eram apenas os que as pessoas tinham conseguido ler sem fazer qualquer esforço.

Nosso esforço para ler e visualizar um romance está relacionado com nosso desejo de ser especiais e distinguir-nos dos outros. E esse sentimento tem a ver com nosso desejo de identificar-nos com as personagens do romance, cuja vida é diferente da nossa. Lendo *Ulysses*, sentimo-nos bem, em primeiro lugar, porque tentamos identificar-nos com as personagens, cuja vida, cujos sonhos, ambiente, temores, planos e tradições são tão diferentes dos nossos. Mas depois esse sentimento é ampliado por nossa consciência de que estamos lendo um romance “difícil” — e, no fundo, sentimo-nos empenhados numa atividade de certa distinção. Quando lemos a obra de um escritor desafiador como Joyce, parte de nosso cérebro está ocupada se congratulando conosco por lermos um escritor como Joyce.

Quando tirou da bolsa seu volume de Proust, no dia da matrícula, Ayse pretendia não desperdiçar o tempo que passaria na fila; mas provavelmente também queria mostrar como era diferente, fazendo um gesto social que lhe permitiria encontrar outros estudantes iguais a ela. Poderíamos descrevê-la como uma leitora sentimental-reflexiva, consciente do significado de seu gesto. E é provável que Zeynep fosse o tipo de leitora ingênua que, comparada com Ayse, tinha menos consciência do ar de distinção que um romance pode conferir a seus leitores. Ao menos podemos imaginar, sem correr o risco de estar enganados, que assim Ayse a via. A ingenuidade e a sentimentalidade do leitor — como uma consciência do artifício do romance — estão relacionadas com um interesse pelo contexto e pela maneira como se lê um romance e com o lugar do escritor nesse contexto.

Para forçar o contraste, lembremos que Dostoiévski escreveu *Os demônios*, o maior romance político de todos os tempos, como uma peça de propaganda contra seus opositores políticos, ocidentalistas e liberais russos — e, contudo, o elemento que nos proporciona o maior prazer hoje em dia é seu profundo retrato da natureza humana. O contexto em que um romance é escrito não tem importância, como não importa o local onde o lemos. A única coisa que importa é o que o texto nos diz. O desejo de mergulhar no texto é parecido com o desejo do visitante de museu que quer ficar sozinho com a beleza atemporal de um quadro, desconsiderando a corporação ou governo que porventura esteja usando o museu para fins de propaganda. (Thomas Bernhard escreveu um romance intitulado *Velhos mestres* que sutilmente joga com esse desejo.) Mas é impossível falar da beleza “atemporal” de um romance, porque ele só pode completar-se e realizar-se na imaginação do leitor, que vive no Tempo aristotélico. Quando olhamos para uma pintura, imediatamente captamos sua composição geral — porém, num romance, temos de atravessar, pouco a pouco, uma grande floresta, formando cada uma das árvores em nossa imaginação, para poder chegar à composição global e alcançar essa beleza “atemporal”. Sem conhecer desde o início as intenções do autor, os problemas de sua cultura, os detalhes e

imagens do romance e o tipo de leitor a quem se destina o texto, não podemos chegar a essa visualização e transformar palavras em quadros. A arte do romance tal como a conhecemos hoje, desenvolvida em meados do século XIX por Balzac, Stendhal e Dickens — vamos fazer-lhe justiça e chamá-la de “o grande romance do século XIX” —, tem apenas 150 anos de idade. Não tenho dúvida de que esses escritores excelentes viverão para sempre no coração dos atuais leitores francófonos e anglófonos como símbolos imortais, emblemas de linguagem. Porém não estou tão certo de que, daqui a 150 anos, as gerações do futuro os apreciarão tanto quanto nós.

As intenções do leitor são tão importantes quanto as do escritor, quando se trata de completar e realizar um romance. Evidentemente, sou leitor, além de escritor. Assim como Ayse, gosto de ler um romance no qual ninguém mais parece interessado — gosto de pensar que o descobri. E, como muitos leitores, me agrada imaginar o autor do romance como um indivíduo infeliz e incompreendido. Nesse momento, acho que sou a única pessoa que entende os recantos mais negligenciados desse romance negligenciado. Encho-me de orgulho, porque me identifico com as personagens e, ao mesmo tempo, sinto como se o autor estivesse pessoalmente sussurrando o romance em meu ouvido. Esse orgulho atinge o auge quando o leitor se sente como se tivesse escrito a obra. Escrevi sobre um leitor desse tipo, um ardente admirador de Proust, no capítulo intitulado “Histórias de amor numa noite nevada”, em *O livro negro*. (Posso acrescentar que também gosto de ir a museus aos quais ninguém vai e — assim como Kemal, o herói de *O Museu da Inocência* — encontro certa poesia de Tempo e Espaço em museus vazios, onde os guardas cochilam e o assoalho range.) Ler um romance que ninguém mais conhece nos faz sentir que estamos prestando um favor ao autor, e, assim, redobramos nossos esforços e aplicamos muito mais nossa imaginação nessa leitura.

A dificuldade de entender um romance não está em descobrir as intenções do autor e as reações do leitor, mas em chegar a uma visão equilibrada dessa informação e em determinar o que o texto está tentando

dizer. Lembrem que o romancista escreve seu texto tentando prever constantemente as prováveis interpretações do leitor e que o leitor lê o romance imaginando que o autor o escreveu com essas suposições em mente. O romancista também supõe que o leitor lerá seu romance acreditando que é o autor ou imaginando o autor como um indivíduo infeliz e negligenciado, e escreve de acordo com essa suposição. Talvez eu esteja revelando aqui muitos segredos do ofício — minha filiação à guilda pode ser revogada!

Alguns romancistas estão decididos a nem começar esse jogo de xadrez, real ou imaginado, com seus leitores, enquanto outros fazem questão de jogar até o fim. Alguns escrevem para erigir um grande monumento aos olhos do leitor (em um de seus primeiros ensaios, uma resenha de *Ulysses*, Borges compara o livro de Joyce a uma catedral; e Proust cogitou atribuir aos volumes de seu romance os nomes das várias partes de uma catedral). Alguns romancistas se orgulham de entender os outros; alguns se orgulham de *não* ser compreendidos pelos outros. Esses propósitos contrastantes condizem com a natureza do romance. Por um lado, os escritores tentam entender os outros, identificar-se com eles e compadecer-se deles; por outro lado, de modo magistral e sutil, tentam esconder e, ao mesmo tempo, sugerir o centro do romance — seu significado mais profundo, uma singular visão abrangente, à distância, da floresta. O paradoxo central da arte do romance é a maneira como o romancista luta para expressar sua visão pessoal do mundo no mesmo passo em que enxerga o mundo por olhos alheios.

3. POLÍTICA

Tornou-se lugar-comum falar de política ao falar de museus. Por um lado, falar de política num romance ou discutir política ao falar de romances é algo que se faz hoje com menos frequência, sobretudo no Ocidente. Em *A cartuxa de Parma*, Stendhal compara esse tipo de fala a um tiro no meio de um concerto — algo vulgar, mas impossível de ignorar. Talvez seja assim porque o romance, agora com 150 anos de idade, amadureceu no fim da infância, enquanto os museus tiveram mais dificuldade para alcançar a maioridade. Não estou lamentando. O romance político é um gênero limitado, porque a política envolve uma determinação de não compreender os que são diferentes de nós, enquanto a arte do romancista envolve uma determinação de compreender os que são diferentes de nós. Mas a medida em que a política pode ser incluída num romance é ilimitada, porque o romancista se torna político no próprio esforço para compreender os que são diferentes dele, os que pertencem a outras comunidades, raças, culturas, classes e nações. O romance mais político é aquele que não tem temas ou motivos políticos, mas que tenta ver tudo e entender a todos, construir o todo mais amplo. Assim, o romance que consegue realizar essa tarefa impossível tem o centro mais profundo.

Visitamos um museu; contemplamos alguns quadros e objetos; e depois, no fim de semana, lemos no jornal uma crítica sobre a exposição, especulando sobre a política que estava por trás das escolhas do curador. Por que foi escolhida tal pintura e não outra? Por que outras obras ficaram de fora? O problema que aflige tanto museus como romances e, assim, cria um parentesco entre eles é o problema da representação e suas consequências políticas. Tal problema é mais evidente em países não ocidentais relativamente pobres, onde o público leitor é mais reduzido.

Permitam-me entrar nesse assunto mencionando um exemplo inverso e um preconceito pessoal. Comparados a seus pares em outros países, os romancistas nos Estados Unidos escrevem praticamente sem nenhuma dificuldade, quando se trata de restrições sociais e políticas. Contam com a riqueza e a instrução de um público literário estabelecido, não enfrentam grandes conflitos em relação a quem ou o que retratar e — muitas vezes um danoso efeito colateral desse estado de coisas — não estão preocupados com as pessoas para as quais escrevem, nem com a finalidade e o motivo de sua escrita. Embora minhas emoções a esse respeito não sejam tão fortes quanto a inveja que Schiller tinha da ingenuidade de Goethe, eu realmente invejo os romancistas americanos por seu desembaraço, pela confiança e pela facilidade com que escrevem — em suma, por sua ingenuidade. E aqui está meu preconceito pessoal: acredito que essa ingenuidade deriva do reconhecimento, partilhado por escritores e leitores, de que pertencem à mesma classe e à mesma comunidade e do fato de que os escritores ocidentais escrevem não para representar alguém, mas simplesmente para sua satisfação pessoal.

Em contrapartida, nos países mais pobres, não ocidentais (inclusive na Turquia, minha terra natal), a questão de quem e o que representar pode ser um pesadelo para a literatura e os romancistas. O motivo óbvio é que, nos países pobres não ocidentais, os escritores geralmente pertencem às classes superiores. Seu uso do gênero ocidental conhecido como romance, sua afiliação cultural e seu compromisso com um segmento diferente da sociedade e seu público relativamente limitado são fatores que agravam o problema. É por isso que, no tocante à interpretação e à recepção de suas obras, os romancistas revelam uma sensibilidade aguda que vai além do orgulho inerente a todo romancista e reagem de várias maneiras. Em meus 35 anos como romancista vivendo na Turquia, encontrei cada uma dessas atitudes, indo do orgulho extremo à extrema abnegação. E vejo que tais reações não são exclusivas da Turquia — que se devem às inevitáveis feridas

espirituais dos romancistas em países não ocidentais, onde o público leitor é comparativamente pequeno.

A primeira dessas reações é, muitas vezes, uma atitude de extrema arrogância em relação ao leitor — que nunca é visto, nunca é levado em consideração — e de verdadeiro orgulho pelo fato de os seus romances não serem lidos. Esses romancistas se escudam em princípios literários modernistas e conquistam sucesso não por se identificarem com os outros, mas por retratarem seu próprio mundo. Nacionalistas, comunistas e moralistas põem esses romancistas em seu devido lugar, informando-lhes que estão em discrepância com a cultura predominante.

O segundo tipo de romancista luta para tornar-se parte da comunidade, da nação. O desejo de ser querido, o ímpeto de apresentar uma crítica social e a satisfação de moralizar proporcionam-lhe a energia e a força para escrever, o prazer de elaborar descrições e a determinação para observar tudo. Comparados com o primeiro tipo, esses escritores que se orgulham de pertencer e representar têm mais sucesso em criar “um espelho que se carrega ao longo da estrada” (“un miroir qu'on promène le long d'un chemin”) — a metáfora que Stendhal usou para definir o romance.

Simplifiquei um bocado, para dar uma ideia geral. Naturalmente, a realidade é muito mais detalhada e complexa. Deixem-me contar-lhes uma história que aconteceu comigo, para sublinhar a natureza intrincada e contraditória do problema.

Quando estava me preparando para escrever *Neve* — que é, na superfície, o mais político de meus romances —, estive muitas vezes na cidade de Kars, no nordeste da Turquia. Como sabia que eu ia escrever sobre ele, o bom povo de Kars nunca deixava de responder honestamente e de muito boa vontade a toda pergunta que eu fazia. Muitas de minhas questões eram sobre pobreza, corrupção, negócios fraudulentos, suborno, miséria — a cidade tinha muitos problemas sociais e políticos, com rancores e ressentimentos que geralmente levavam à violência. Todo mundo me dizia quem eram os bandidos e me pedia para escrever sobre eles. Eu passava dias

andando pelas ruas com um microfone, gravando histórias terríveis sobre a cidade e a vida de seus habitantes. Depois, meus amigos me levavam até o ponto de ônibus e sempre se despediam de mim com as mesmas palavras: “Sr. Pamuk, não escreva nada de negativo sobre nós ou sobre Kars, está bem?”. E me dirigiam um sorriso que nada tinha de irônico — e eu me perdia em pensamentos, como todo romancista que se vê entre o anseio de escrever a verdade e o desejo de ser amado.

Eu achava que para superar esse dilema era necessário cultivar o tipo de ingenuidade que Schiller observara em Goethe e que eu, em razão de meus preconceitos, atribuía aos romancistas americanos. Mas também sabia como era difícil manter essa ingenuidade vivendo entre pessoas mergulhadas num mar de problemas tão imenso a ponto de elas fazerem dessas experiências excruciantes parte de sua identidade, chegando mesmo a abraçá-las. Em dado momento percebi que não conseguiria escrever sobre Kars apenas para minha própria satisfação. Agora, anos depois, vejo-me pensando que talvez seja porque não consigo mais escrever unicamente por prazer que estou criando um museu apenas para minha própria felicidade.

6. O centro

O centro de um romance é uma profunda opinião ou insight sobre a vida, um ponto de mistério, real ou imaginado, profundamente entranhado. Nós, romancistas, escrevemos para investigar esse local, para descobrir suas implicações, e estamos cientes de que os romances são lidos no mesmo espírito. Quando imaginamos um romance, podemos conscientemente pensar nesse centro secreto e saber que estamos escrevendo por causa dele — mas às vezes podemos ignorá-lo. Há ocasiões em que uma aventura da vida real ou uma verdade a respeito do mundo descoberta através de uma experiência pessoal pode parecer muito mais importante que esse centro. Em outras ocasiões, um impulso pessoal ou o desejo de dar representação moral e estética a outras vidas, pessoas, grupos e comunidades parece tão importante que preferimos ignorar o fato de que estamos escrevendo por causa desse centro. A violência, a beleza, a novidade e o inesperado dos acontecimentos que relatamos podem até nos levar a esquecer que o romance que estamos escrevendo tem um centro. Nós, romancistas — alguns de vez em quando, outros com mais frequência —, movemo-nos instintiva, frenética e incansavelmente de um a outro detalhe, observação, objeto e imagem, a fim de chegar ao término da história, dando pouca atenção ao fato de que o romance que estamos escrevendo tem um centro secreto. Escrever um romance pode ser como atravessar uma floresta, dedicando apaixonada atenção a cada árvore, registrando e descrevendo cada detalhe, como se meramente se tratasse de contar a história, de conduzi-la por toda a floresta.

No entanto, por mais que nos atraiam as matas, as construções e os rios da paisagem, ou por mais que nos encantemos com o maravilhoso, o

estranho, o belo de cada árvore ou rochedo, ainda sabemos que há algo mais misterioso encerrado na paisagem — algo mais profundamente significativo que a soma de todas as árvores e objetos individuais nela contidos. Em certas ocasiões, sentimos isso claramente; às vezes, essa consciência se faz acompanhar de uma persistente inquietação.

A mesma coisa acontece com os leitores de romances. O leitor do romance literário sabe que cada árvore da paisagem — cada pessoa, objeto, acontecimento, anedota, imagem, lembrança, informação, salto no tempo — foi colocada ali para apontar para o significado mais profundo, o centro secreto, que está em algum lugar abaixo da superfície. O romancista pode ter incluído algumas aventuras e detalhes porque de fato os vivenciou, ou porque os encontrou na vida real e eles o atraíram, ou apenas porque conseguiu imaginá-los lindamente. Mas o leitor literário sabe que todos esses componentes que produzem seu efeito em virtude de sua beleza, sua força e sua verossimilhança têm de estar no romance porque indicam um centro secreto, e ele procura esse centro enquanto avança pelo livro adentro.

O autor também reconhece o centro do romance como a intuição, o pensamento ou o conhecimento que inspira a obra. Contudo, o romancista também sabe que, durante o processo de elaboração do livro, essa inspiração muda de direção e de forma. Com frequência o centro emerge enquanto o romance é escrito. Muitos romancistas, no começo, percebem o centro como mero subtema, uma ideia a ser expressa na forma de uma história, e sabem que vão descobrir e revelar o significado mais profundo do centro inevitável e ambíguo enquanto desenvolvem o romance. À medida que o trabalho progride, delineiam-se não só as árvores individuais, como os galhos emaranhados e as folhas das árvores. A noção do centro secreto começa a mudar para o escritor, assim como muda a ideia que dele faz o leitor durante a leitura. Ler um romance é o ato de determinar o verdadeiro centro e o verdadeiro assunto, ao mesmo tempo que se tem prazer com os detalhes da superfície. Explorar o centro — em outras palavras, o verdadeiro assunto do romance — pode parecer muito mais importante que esses detalhes.

Por exemplo, num prefácio que elaborou para *Bartleby, o escrivão*, de Melville, Borges descreve de que modo o leitor pouco a pouco chega ao âmago de *Moby Dick*. “No início, o leitor pode considerar que o assunto é a vida dura dos pescadores de baleia.” Na verdade, os primeiros capítulos de *Moby Dick* parecem um romance de crítica social ou mesmo uma reportagem jornalística, cheia de detalhes sobre a pesca da baleia e a vida dos arpoadores. “Mas então”, diz Borges, começamos a pensar que “o assunto é a loucura do capitão Ahab, empenhado em perseguir e aniquilar a baleia branca.” E, de fato, os capítulos intermediários de *Moby Dick* parecem um romance psicológico, analisando o caráter único de um homem poderoso tomado de ira obsessiva. Por fim, Borges nos lembra que o verdadeiro assunto e o centro são algo totalmente diferente: “Página por página, a história cresce até assumir as dimensões do cosmo”.

Essa distância entre a história narrada e seu centro é um sinal do brilho e da profundidade de um romance. *Moby Dick* é uma dessas obras-primas em que constantemente sentimos a presença do centro, constantemente perguntamos onde ele poderia estar, constantemente mudamos de ideia em relação à resposta. Se um motivo para isso é a exuberância de sua paisagem e a complexidade de suas personagens, outro motivo é o fato de que mesmo os maiores romancistas — os artesãos mais disciplinados, os planejadores mais meticulosos — continuam refinando suas ideias sobre o centro de seus romances durante o processo da escrita.

O romancista encontra material abundante nos detalhes de sua própria vida e em sua imaginação. Escreve para explorar, desenvolver e entender profundamente esse material. A visão profunda da vida que ele quer expressar em seu romance — o insight que estou chamando de centro — emerge dos detalhes, do formato global e das personagens, que se desenvolvem enquanto o romance é escrito. Discordo da ideia de E. M. Forster — a noção popular de que, enquanto o romance está sendo escrito, as personagens principais assumem o comando e ditam seu curso. Mas, se temos de acreditar num elemento misterioso no processo da escrita, seria

mais adequado acreditar que é o *centro* que assume o comando do romance. Assim como o leitor sentimental-reflexivo percorre o romance tentando localizar o centro com exatidão, o romancista experiente prossegue sabendo que o centro emergirá pouco a pouco, enquanto ele escreve, e que o aspecto mais desafiador e compensador de seu trabalho será encontrar esse centro e trazê-lo à luz.

Enquanto constrói o romance e se pergunta onde está o centro, o romancista começa a sentir que a obra pode ter um significado global totalmente diverso do que pretendia. Temos um exemplo em Dostoiévski. Em julho de 1870, um ano depois de começar a planejar e escrever *Os demônios*, ele sofreu uma série de ataques epilépticos. Descreveu as consequências desses ataques numa carta que, no mês seguinte, escreveu a sua sobrinha, Sofia Ivanova: “Voltando a trabalhar, de repente vi qual era o problema e onde eu havia errado — e com isso, como que por si mesmo e através da inspiração, um novo plano surgiu em todas as suas proporções. Tudo tinha de mudar radicalmente. Não hesitando por um momento sequer, eliminei tudo que tinha escrito e recomecei na página um. O trabalho de um ano inteiro foi destruído”.

Em *Os anos miraculosos*, o quarto volume de uma extraordinária biografia de Dostoiévski, Joseph Frank adverte o leitor de que o romancista russo estava exagerando, como sempre. Foi graças a esse novo plano que Dostoiévski realizou a mudança que faria seu romance passar de uma história sobre personagens unidimensionais e inconsistentes a um brilhante romance político, mas, na verdade, ele revisou apenas uma parte do livro: quarenta das 240 páginas que escrevera no ano anterior.

Muitas coisas permaneceram, inclusive o assunto e a maior parte do texto. O que *tinha mudado* era, sim, o centro do romance.

Esse local que estou chamando de centro e que nós, romancistas, sentimos instintivamente é tão importante que imaginar que o mudamos nos dá a sensação de que cada frase e cada página de nosso romance mudaram e adquiriram um significado totalmente diverso. O centro do

romance é como uma luz cuja fonte permanece ambígua, mas que mesmo assim ilumina a floresta inteira — cada árvore, cada trilha, as clareiras que deixamos para trás e aquelas para as quais nos dirigimos, os arbustos espinhosos e a mata mais escura, mais impenetrável. Só enquanto sentimos sua presença podemos prosseguir. Por exemplo, no prefácio a seu livro autobiográfico *Finding the Center*, V. S. Naipaul diz como sua “narrativa naufragou” porque “não tinha centro”. Ainda que estejamos no escuro, vamos em frente, com a esperança de logo ver essa luz.

Tanto escrever quanto ler um romance demanda que juntemos todo o material procedente da vida e de nossa imaginação — o assunto, a história, os protagonistas e os detalhes de nosso mundo pessoal — com essa luz e esse centro. A ambiguidade de sua localização nunca é algo ruim; ao contrário, é uma qualidade que nós, leitores, exigimos, pois, se o centro é óbvio demais e a luz é muito forte, o significado do romance se revela de imediato e o ato de ler se torna repetitivo. Ao ler romances de gênero — ficção científica, romances policiais, fantasias de época, histórias de amor —, nunca nos perguntamos as coisas que Borges perguntava quando estava lendo *Moby Dick*: Qual é o verdadeiro assunto? Onde está o centro? O centro desses romances está precisamente onde o encontramos antes, lendo livros do mesmo tipo. Só as aventuras, o cenário, as personagens principais e os assassinos é que são diferentes. No romance de gênero, o tema profundo que a narrativa deve implicar estruturalmente permanece o mesmo de um livro a outro. Exceto as obras de uns poucos escritores criativos, como Stanislaw Lem e Philip K. Dick na ficção científica, Patricia Highsmith no romance policial e John Le Carré nas tramas de espionagem, o romance de gênero não nos inspira nenhuma vontade de procurar o centro. É por esse motivo que, ao cabo de algumas páginas, os autores desses romances sempre acrescentam um novo elemento de suspense e intriga. Por outro lado, como não nos exaurimos com o esforço constante de formular perguntas básicas sobre o sentido da vida, sentimo-nos confortáveis e seguros lendo romances de gênero.

Na verdade, lemos esses romances para sentir a paz e a segurança de estar em casa, onde tudo nos é familiar e está no lugar habitual. E nos debruçamos sobre romances literários, grandes romances, nos quais buscamos orientação e sabedoria que possam conferir sentido à vida, porque não nos sentimos à vontade no mundo. Fazer essa afirmação é estabelecer, como Schiller, uma relação entre um estado psicológico e uma forma literária. O homem moderno lê romances e precisa deles para sentir-se à vontade no mundo, porque sua relação com o universo em que vive sofreu uma avaria — e, nesse sentido, ele fez a transição da ingenuidade para a sentimentalidade. Por motivos psicológicos, quando eu era jovem sentia forte necessidade de ler romances, bem como obras de metafísica, filosofia e religião. Nunca vou esquecer os romances que li aos vinte anos, buscando febrilmente seus centros, como se fosse uma questão de vida ou morte. Não só porque eu estava buscando o sentido da vida, mas também porque estava inventando e refinando minha visão de mundo, minha sensibilidade ética, usando os insights que colhia nos romances de mestres como Tolstói, Stendhal, Proust, Mann, Dostoiévski e Woolf.

Alguns romancistas, cientes do fato de que o centro do romance emerge pouco a pouco durante o processo de composição, começam a escrever seus romances sem muito planejamento. Decidem o que é supérfluo e o que está faltando, o que é muito curto ou é longo demais, que personagem é superficial e qual é desnecessária, à medida que descobrem e aperfeiçoam o centro, forjando os detalhes na revisão. Às vezes, escrevem milhares de páginas, mas não conseguem decidir-se em relação ao centro. Podem morrer antes de determinar o formato global de seu romance, deixando essa tarefa para editores ou estudiosos ávidos.

Outros romancistas se decidem quanto ao centro do romance já no começo e tentam prosseguir sem fazer quaisquer concessões. Esse método é muito mais difícil do que escrever um romance sem um planejamento cuidadoso ou sem considerar o centro, sobretudo durante a elaboração das partes iniciais. Tolstói despendeu grande esforço em *Guerra e paz*, mudando

e reescrevendo páginas inteiras várias vezes. Contudo, o aspecto realmente intrigante desse esforço era que o centro, a ideia principal do romance, permaneceu o mesmo ao longo dos quatro anos que ele levou para escrever o livro. No final de *Guerra e paz*, Tolstói acrescentou um ensaio em que discute o papel do indivíduo na história — um texto tão longo e sincero que imediatamente entendemos que ele quer que acreditemos que esse é o espírito, o assunto, o objetivo e o centro do romance. No entanto, para os leitores atuais, o centro, a ideia principal de *Guerra e paz* não é o assunto que Tolstói discute no final do romance — o sentido da história e o papel do indivíduo na história —, mas a intensa e compassiva atenção que as personagens dedicam aos detalhes do cotidiano e o olhar claro e abrangente que une as várias histórias de vida do romance. Quando concluimos a leitura, o que fica em nossa mente não é a história e seu significado, mas nossos pensamentos acerca da fragilidade da vida humana, da imensidão do mundo e de nosso lugar no universo; e, ao longo da leitura, tivemos o prazer de experimentar a iluminação de um centro, frase por frase. Assim, podemos concluir que o centro de um romance está relacionado com os prazeres que encontramos no texto tanto quanto com a intenção do autor.

Descrever esse centro — que muda em conformidade com as intenções do autor, as implicações do texto, os gostos do leitor e o momento e o local em que o romance é lido — pode parecer tão impossível quanto tentar identificar o centro do mundo ou o sentido da vida. Mas é exatamente o que vou tentar fazer agora.

O desafio de definir o centro de um romance literário deveria nos lembrar que o romance literário é uma entidade cujo sentido é difícil de expressar ou de reduzir a outra coisa — assim como o sentido da vida. Apesar de reconhecer a inutilidade de seu esforço, o indivíduo secular moderno não pode deixar de refletir sobre o sentido da vida enquanto tenta localizar o centro do romance que está lendo — pois, buscando esse centro, está buscando o centro de sua própria vida e o centro do mundo. Se lemos um romance literário, uma obra cujo centro não é óbvio, uma de nossas

motivações principais é a necessidade de refletir sobre esse centro e determinar sua distância em relação a nossa visão da existência.

Às vezes, o centro está no grande panorama, na beleza e na clareza dos detalhes narrativos, como ocorre em *Guerra e paz*. Em outras ocasiões, está intimamente relacionado com a técnica e a forma do romance, como é o caso em *Ulysses*. Em *Ulysses*, o centro não tem a ver com a trama, os temas ou mesmo o assunto; consiste no prazer de revelar, poeticamente, os mecanismos da mente humana e, nesse processo, descrever e iluminar aspectos de nossa vida que até então haviam sido negligenciados. Contudo, depois que um escritor do calibre de Joyce operou uma mudança tão essencial no romance através de técnicas particulares e seus efeitos, a mesma invenção nunca mais terá a mesma força para o leitor. Faulkner, entre outros, aprendeu muito com Joyce, porém o aspecto mais poderoso de *O som e a fúria* e *Enquanto agonizo*, seus romances mais brilhantes, já não é uma esplêndida exposição do pensamento e do interior da mente das personagens. Em vez disso, o que nos impressiona é a maneira como seus monólogos interiores se entrelaçam, dando-nos uma nova visão do mundo e da vida. Faulkner aprendeu com Conrad a jogar com a voz narrativa e contar uma história deslocando-se no tempo, para a frente e para trás. *As ondas*, de Virginia Woolf, usa a mesma técnica impressionista de justaposição. Por outro lado, *Mrs. Dalloway* revela como nossos pensamentos pequenos, comuns — bem como nossos sentimentos mais dramáticos, remorso e orgulho, e os objetos que nos cercam — se entrecruzam e se sobrepõem a cada momento que passa. Mas o primeiro escritor que fanaticamente perseguiu a ideia de elaborar um romance a partir do restrito ponto de vista de uma única personagem foi Henry James. Numa carta a Mrs. Humphry Ward (25 de julho de 1899), James diz que há “cinco milhões de formas” de contar uma história, e cada uma delas pode justificar-se, desde que forneça um “centro” para a obra.

Ao falar dessa cadeia de influências, eu gostaria de lembrar-lhes que o romance também revela seu significado profundo através das formas e

técnicas que utiliza — pois cada nova maneira de contar uma história ou construir um romance implica olhar a vida por uma nova janela.

Ao longo de minha trajetória como romancista, tenho lido romances de outros autores — com esperança, ansioso, às vezes desesperado —, procurando um novo ponto de vista e perguntando-me se esses romances poderiam me ajudar a encontrá-lo. Toda janela perfeita através da qual eu quis olhar o mundo e que imaginei mentalmente trazia junto uma historinha pessoal inventada.

Eis um exemplo de uma história pessoal para me ajudar a esclarecer o que entendo por centro. Acabei de mencionar Faulkner. (John Updike escreveu em algum lugar que não conseguia entender por que todos os escritores do Terceiro Mundo eram tão influenciados por Faulkner.) *Palmeiras selvagens*, de Faulkner, compõe-se, na verdade, de duas histórias que, segundo o autor declarou numa entrevista, eram originalmente obras separadas e distintas. Ao juntá-las, Faulkner não as entreteceu, mas simplesmente dispôs em camadas os capítulos das duas histórias, como se embaralhasse dois maços de cartas. No livro, primeiro lemos parte de uma história de amor, repleta de dificuldades, envolvendo um par de enamorados chamados Henry e Charlotte. Em seguida, lemos o primeiro capítulo de outra história, intitulada “Velho”, que nos fala de um condenado lutando contra inundações no Mississippi. Em nenhum ponto de *Palmeiras selvagens* as duas histórias se cruzam; na verdade, alguns editores publicaram “Velho” como um romance independente. Entretanto, como são partes do romance denominado *Palmeiras selvagens*, nós as lemos comparando-as, buscando seus pontos comuns e, sim, procurando pelo centro que partilham. Considerando uma ou outra história individualmente — “Velho”, digamos —, atribuímos-lhe diferentes significados quando a lemos como um livro separado e quando a lemos como parte do romance *Palmeiras selvagens*. Esse fato nos lembra que um romance é definido por seu centro. A diferença entre *As mil e uma noites* e *Em busca do tempo perdido* está no fato de que a obra de Proust tem um centro do qual estamos bem cientes e de que lemos

suas várias partes — que, como os contos de *As mil e uma noites*, às vezes são publicadas como romances separados (por exemplo, *Um amor de Swann*) — buscando sem cessar esse centro.

Em seus estudos da ficção e da ficcionalidade e em suas embevecidas histórias dos conceitos de tempo e representação, os críticos literários e os historiadores da literatura dedicam pouca atenção ao centro quando analisam a evolução do romance como gênero. Um motivo disso é que, no romance do século XIX, o centro não se manifesta claramente como uma força que sustenta o romance e une suas partes; assim, parece haver pouca necessidade de um ponto focal, real ou imaginário, para os fios narrativos. No romance do século XIX, o fator de integração às vezes é um desastre como a peste (como em *Os noivos*, de Alessandro Manzoni); às vezes, uma guerra (como em *Guerra e paz*, de Tolstói); e, às vezes, uma personagem literária que empresta seu nome ao livro. Com frequência, coincidências fatídicas (como nas obras de Eugène Sue) ou encontros casuais nas ruas da cidade (como em *Les Misérables*, de Victor Hugo) servem para fazer as personagens esbarrar umas nas outras e conectar as partes da paisagem do romance. É surpreendente que a crítica literária tenha relutado em explorar a noção de centro, mesmo depois de os elementos que chamo de “paisagem” do romance terem sido claramente identificados e mesmo depois de romancistas como Faulkner, no século XX, terem desenvolvido técnicas narrativas de dispersão, fragmentação e colagem. Outra razão para essa reserva pode ser o fato de que a teoria desconstrucionista desdenha intransigentemente das oposições binárias simplistas num texto literário — dicotomias como interior-exterior, aparência-essência, matéria-mente, bem-mal.

Depois que Borges o traduziu para o espanhol, *Palmeiras selvagens* influenciou toda uma geração de escritores latino-americanos. Uma série de brilhantes romances semidadaístas seguiu seus passos e transformou o prazer da leitura na busca por um centro. Eis aqui uma lista pessoal: *Fogo pálido* (1962), de Vladimir Nabokov; *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio

Cortázar; *Três tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante; *Num Estado livre* (1971), de V. S. Naipaul; *As cidades invisíveis* (1973) e *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), de Italo Calvino; *Tia Júlia e o escrevinhador* (1977), de Mario Vargas-Llosa; *A vida, modo de usar* (1978), de Georges Perec; *A insustentável leveza do ser* (1984), de Milan Kundera; e *Uma história do mundo em 10^{1/2} capítulos* (1989), de Julian Barnes.

Recebidos com grande interesse e imediatamente traduzidos para muitos idiomas, esses romances lembravam a leitores do mundo inteiro e a romancistas em botão, como eu, algo que se sabia desde Rabelais e Sterne — que tudo pode ser incluído num romance: listas e inventários, melodramas radiofônicos, estranhos poemas e comentários poéticos, partes diversas de vários romances, ensaios sobre história e ciência, textos filosóficos, trivialidades enciclopédicas, relatos históricos, digressões e anedotas e o que mais vier à mente. Agora as pessoas liam romances não com o objetivo imediato de entender personagens em conflito com as realidades de seu mundo ou ver como a trama iluminava seus hábitos e traços pessoais, mas para pensar na estrutura da vida.

Os estudos do romance polifônico empreendidos por Mikhail Bakhtin e suas reavaliações de Rabelais e Sterne, bem como a redescoberta do romance setecentista e das obras de Diderot, legitimaram essa grande mudança na paisagem do romance do século XIX. Ao ler cada um desses romances, eu buscava um centro, como Borges ao ler *Moby Dick*; e entendi que digressões e desvios do suposto assunto, no estilo de *Tristram Shandy*, eram, na verdade, o verdadeiro assunto da obra.

Em meu romance *O livro negro*, uma personagem descreve o trabalho de colunistas de jornal em termos que também se aplicam ao processo de composição de um romance: para mim, escrever romances é a arte de falar de coisas importantes como se fossem irrelevantes e de coisas desimportantes como se fossem relevantes. Quem lê um romance escrito com absoluta fidelidade a esse princípio terá de buscar o centro em cada frase e em cada parágrafo, para entender o que é importante e o que não é.

Se somos, como diz Schiller, romancistas sentimentais (e não ingênuos) — em outras palavras, abertamente cientes de nossos métodos narrativos —, sabemos que o leitor tentará imaginar o centro de nosso romance levando em consideração a forma do texto. Acredito que a maior façanha de um romancista, enquanto criador e artista, é conseguir construir a forma de um romance como um enigma — um quebra-cabeça cuja solução revela o centro do romance. Ao ler esse romance, talvez mesmo o mais ingênuo dos leitores perceba que a chave do significado, do centro, está em resolver esse enigma. No romance literário, o enigma não consiste em descobrir o assassino, mas em identificar o verdadeiro assunto do romance, como Borges fez ao ler *Moby Dick*. Quando um romance alcança esse nível de complexidade e sutileza, a forma da narrativa — não o assunto — se torna o objeto da maior curiosidade.

Na década de 1970 — quando elaborou os dois romances que mencionei anteriormente —, Calvino escreveu um artigo polêmico, no qual previa as consequências dessa situação. Intitulado “O romance como espetáculo”, o ensaio descreve as mudanças que estavam ocorrendo na arte do romance por volta dessa época:

o romance (ou aquilo que para a literatura de pesquisa tomou o lugar do romance) tem como primeira regra não remeter mais a uma história (ao mundo) fora das próprias páginas, e o leitor é chamado apenas a acompanhar o procedimento da escritura, o texto no ato de ser.*

Isso significa que o leitor tomará a forma do romance pela visão global, a qual permanecerá obscurecida pelas árvores individuais enquanto ele estiver imerso na paisagem; e buscará o centro num local correspondente.

O melhor exemplo de romancista que se distancia completamente do estado de espírito ingênuo e se torna “sentimental” no sentido de Schiller é aquele que luta para ver e ler o próprio romance do ponto de vista do leitor. Essa abordagem, como dizia Horácio, assemelha-se ao ato de contemplar uma paisagem que pintamos — recuando ligeiramente para ganhar uma nova perspectiva, aproximando-nos, recuando de novo. Mas temos de fingir

que quem está contemplando a pintura é outra pessoa. Então lembramos que o que chamamos de centro é um constructo nosso. Escrever um romance é criar um centro que não podemos encontrar na vida ou no mundo e escondê-lo na paisagem — jogando uma imaginária partida de xadrez com nosso público.

Ler um romance é realizar o mesmo gesto ao contrário. A única coisa que o escritor e o leitor colocam entre eles é o texto do romance, como se fosse uma espécie particularmente interessante de tabuleiro de xadrez. Todo leitor visualiza o texto a seu próprio modo e busca o centro onde bem entende.

Contudo, sabemos que não se trata de um jogo aleatório. As maneiras que nossos pais nos ensinaram, as escolas públicas ou privadas que frequentamos, nossos preceitos de religião, mito e costumes, as pinturas que admiramos, os bons e maus romances que lemos, até os quebra-cabeças nas revistas infantis que nos convidam a “encontrar o caminho que leva à toca do coelho no centro do labirinto” — tudo nos ensinou que existe um centro e indicou onde e como podemos procurá-lo. Os atos de escrever e ler romances são realizados em harmonia com essa educação, assim como em reação contra ela.

O fato de não haver um centro único se tornou evidente para mim quando li romances literários e quando vi o mundo pelos olhos de personagens conflitantes entre si. O mundo cartesiano em que mente e matéria, figuras humanas e paisagens, lógica e imaginação são separadas e distintas não pode ser o mundo do romance. Só pode ser o mundo de um poder, uma autoridade que quer controlar tudo — por exemplo, o mundo monocêntrico do moderno Estado-nação. Mais do que o pronunciamento de um juízo global sobre toda uma paisagem, a tarefa de ler um romance é a alegria de experimentar cada canto obscuro, cada pessoa, cada cor e sombra da paisagem. Quando lemos um romance, dedicamos nossa energia primária não a julgar todo o texto ou a compreendê-lo logicamente, mas a transformá-lo em quadros, claros e detalhados em nossa imaginação, e a ocupar nosso lugar nessa galeria de imagens, abrindo nossos sentidos a

todos os seus muitos estímulos. Assim, a esperança de encontrar um centro nos incentiva a ser mental e sensualmente receptivos, a empregar nossa imaginação com esperança e otimismo, a entrar no romance rapidamente e a localizar-nos na história.

Não me refiro levemente a esperança e otimismo: o ato de ler um romance é o esforço de acreditar que o mundo realmente tem um centro, e isso requer toda a confiança que se possa reunir. Os grandes romances literários — como *Anna Kariênina*, *Em busca do tempo perdido*, *A montanha mágica* e *As ondas* — são indispensáveis para nós porque engendram a esperança e a vívida ilusão de que o mundo tem um centro e um sentido e porque nos dão alegria sustentando essa impressão à medida que viramos as páginas. (Esse conhecimento da vida, que *A montanha mágica* transmite, é, em última análise, um prêmio muito mais interessante que o diamante roubado numa história de detetive.) Queremos reler esses romances quando terminamos de lê-los — não porque localizamos o centro, mas porque queremos sentir de novo esse otimismo. Nosso esforço para identificar-nos com as personagens e seus pontos de vista e para reconhecê-los, a energia que despendemos ao transformar palavras em imagens, as incontáveis ações mentais que realizamos, rápida e cuidadosamente, ao ler um grande romance — tudo isso nos dá a sensação de que os romances têm mais de um centro. Aprendemos isso não por meio dos vagares do pensamento ou de abstrusos conceitos, mas pela experiência da leitura. Para o indivíduo secular moderno, um modo de encontrar um sentido mais profundo no mundo consiste em ler os grandes romances literários. Quando os lemos, entendemos que não só o mundo, mas também nossa mente tem mais de um centro.

Refiro-me com isso às muitas ações diferentes que realizamos ao ler um romance: nosso esforço para entender personagens com atitudes e princípios morais distintos, nossa capacidade de acreditar em opiniões contraditórias, nossos passos para identificar-nos com essas opiniões diferentes sem nos perturbar, como se fossem nossas. Quando lemos romances literários com

centros ambíguos e buscamos um centro, também percebemos que nossa mente tem a capacidade de acreditar em muitas coisas ao mesmo tempo — e que nem nossa mente, nem o mundo realmente têm um centro. Aqui, o dilema ocorre entre nossa necessidade de um centro, a fim de compreender, e nosso impulso para resistir à força desse centro e a sua lógica dominante. Sabemos por experiência própria que o desejo de entender o mundo tem um aspecto político, o que é verdadeiro também em relação ao nosso instinto de resistir ao centro. Só podemos encontrar uma resposta genuína para tais dilemas nos romances literários que apresentam um equilíbrio único entre clareza e ambiguidade, controle e liberdade de interpretação, composição e fragmentação. *Assassinato no Orient Express* (porque seu centro é óbvio demais) e *Finnegans Wake* (porque, para um leitor como eu, nele quase não há esperança de encontrar um centro ou qualquer tipo de significado acessível) não são romances desse tipo. O público ao qual se dirige um romance, quando e como ele fala e os assuntos que aborda — tudo isso muda com o tempo. Assim como o centro do romance.

Mencionei o entusiasmo de Dostoiévski quando, ao escrever *Os demônios*, um novo centro emergiu da história. Todos os romancistas conhecem esse sentimento: no processo da escrita, de repente temos novas ideias acerca do escopo e do significado mais profundos de nosso livro, acerca do que dirá, quando estiver concluído. Então, revisamos e reconsideramos à luz desse novo centro o que já escrevemos. Para mim, a tarefa de escrever implica manobrar o centro pouco a pouco até encaixá-lo no lugar, acrescentando novas passagens, cenas e detalhes, encontrando novas personagens, identificando-me com elas, eliminando algumas vozes e criando outras, substituindo situações e diálogos por outros e acrescentando muitas coisas que eu não tinha imaginado quando comecei. Li em algum lugar que, em uma de suas conversações, Tolstói sugeriu uma fórmula profissional muito simples: “Se o herói de um romance é muito mau, é preciso dotá-lo de um pouco de bondade; se é muito bom, cabe dotá-lo de um pouco de maldade”. Eu gostaria de fazer um comentário semelhante, na mesma veia ingênua: se

percebo que o centro é muito óbvio, escondo-o; se o centro é muito obscuro, sinto que devo revelá-lo um pouco.

A força do centro de um romance reside, em última análise, não no que ele é, mas em nossa busca por ele, enquanto leitores. Quando lemos um romance bem equilibrado e detalhado, nunca descobrimos o centro de uma vez por todas — porém nunca renunciamos completamente à esperança de encontrá-lo. Tanto o centro quanto o significado do romance mudam de um leitor para outro. Quando discutimos a natureza do centro — que Borges chama de assunto —, estamos discutindo nossa visão da vida. Esses são os pontos de tensão que nos fazem continuar lendo romances, e nossa curiosidade se mantém graças a essas questões. Quando nos deslocamos pela paisagem de um romance e quando lemos outros romances literários, chegamos a sentir o centro vividamente acreditando em vozes, pensamentos e estados de espírito contraditórios e identificando-nos com eles. Todo esse esforço impede que o leitor se apresse a emitir juízos morais sobre as personagens e o autor.

Nossa suspensão do juízo moral nos habilita a compreender os romances mais profundamente. O que pretendo aqui é evocar a famosa observação de Coleridge a respeito da “suspensão da descrença”. Coleridge cunhou essa expressão para explicar como a literatura fantástica se tornou possível. Nos dois séculos que transcorreram desde a publicação da sua *Biographia Literaria*, em 1817, o romance, junto com o estabelecimento e a consolidação do que estou chamando de centro, marginalizou a poesia e outros gêneros literários para tornar-se a forma literária dominante no mundo. Os romancistas lograram esse feito, ao longo de dois séculos, buscando essa coisa estranha e profunda — o centro — nos detalhes comuns do cotidiano e reorganizando esses detalhes.

Na mesma passagem da *Biographia Literaria*, Coleridge nos lembra que seu amigo Wordsworth lutava para chegar a um efeito diferente na poesia. Segundo Coleridge, o objetivo de Wordsworth era: “Dar o encanto da novidade a coisas do dia a dia e suscitar um sentimento análogo ao

sobrenatural, despertando da letargia do hábito a atenção da mente e direcionando-a para as belezas e maravilhas do mundo que está diante de nós”. Em meus 35 anos como romancista, isso é o que sempre penso que Tolstói fez, como fizeram Dostoiévski, Proust e Mann — os grandes romancistas que me ensinaram a arte do romance.

Creio que, longe de ser uma coincidência, foi uma invocação dos dilemas básicos da arte do romance que levou Tolstói a situar Anna no trem de São Petersburgo com um romance nas mãos e uma janela dando para uma paisagem que refletia seu estado de espírito. Que tipo de romance Anna deveria estar segurando — que tipo de narrativa seduziria sua imaginação a tal ponto — que ela não conseguiria levantar os olhos da página? Não temos como saber. No entanto, para entrarmos na paisagem que Tolstói habitou, conheceu e explorou — e para ele nos colocar com sua protagonista nessa paisagem —, Anna tinha de olhar não para o livro, mas pela janela do trem. Com o olhar de Anna, toda uma paisagem ganha vida diante de nossos olhos. Devemos agradecer a Anna, pois entramos no romance através desse olhar — do olhar dela — e nos encontramos na Rússia dos anos de 1870. Porque Anna Kariênina não conseguia ler o romance que tinha nas mãos, nós lemos o romance *Anna Kariênina*.s

* *Assunto encerrado* — *Discursos sobre literatura e sociedade*, Italo Calvino, tradução de Roberta Barni, Companhia das Letras, São Paulo, 2009. (N. E.)

Epílogo

No outono de 2008, Homi Bhabha me ligou de Cambridge e gentilmente me perguntou se eu aceitaria fazer as conferências Norton na Universidade Harvard. Dez dias depois, encontramos-nos para almoçar em Nova York e discutir os detalhes. A ideia geral para este livro, embora não seus capítulos específicos, já tinha tomado forma na minha mente. Sabia quais eram meus sentimentos e minhas motivações e o que eu queria fazer no livro.

Com relação a meus sentimentos e minhas motivações: pouco antes do encontro em Nova York, tinha concluído *O Museu da Inocência*, o romance que exigira dez anos de planejamento e quatro anos de elaboração. Ele havia sido publicado em Istambul e eu estava contente com sua boa recepção por parte dos leitores turcos, na esteira de uma grande inquietação política. *O Museu da Inocência* parecia um retorno ao mundo ficcional e pessoal de meu primeiro romance, *Cevdet Bey e filhos*. A semelhança estava não só no cenário e na trama, mas também na forma — a forma do romance tradicional do século XIX. Eu me sentia como se, depois de numerosas aventuras e uma série de fascinantes escalas, minha trajetória de 35 anos como romancista tivesse descrito um círculo gigantesco, levando-me de volta ao ponto de partida.

No entanto, como todos nós sabemos, o lugar ao qual voltamos nunca é o mesmo do qual saímos. Nesse sentido, era como se minha trajetória de romancista não tivesse descrito um círculo, mas a curva inicial de uma espiral. Eu tinha na mente uma imagem da minha jornada literária e estava pronto para falar sobre ela, como alguém que volta de uma longa viagem e alegremente se prepara para outra.

Com relação a meus objetivos: eu queria falar sobre minha trajetória de romancista, as escalas que fiz no caminho, o que a arte e a forma do romance me ensinaram, os limites que me impuseram, minhas lutas com eles e meu apego a eles. Ao mesmo tempo, eu queria que as palestras fossem um ensaio ou meditação sobre a arte do romance, e não uma viagem pela ladeira da memória ou uma discussão de meu desenvolvimento pessoal. Este livro é um todo, compreendendo todas as coisas mais importantes que sei e aprendi acerca do romance. Como seu tamanho evidencia, não se trata de uma história do romance — embora meus esforços para compreender a arte do romance tenham me levado, às vezes, a debruçar-me sobre a evolução do gênero. Porém meu objetivo principal era explorar os efeitos que o romance tem sobre o leitor, como o romancista trabalha e como um romance é escrito. Minhas experiências como leitor de romances e autor de romances se entrelaçam. A melhor maneira de estudar o romance é ler os grandes romances e desejar escrever algo parecido. Às vezes, sinto a verdade das palavras de Nietzsche: antes de falar de arte, é preciso tentar criar uma obra de arte.

Comparado com outros romancistas que conheço, eu me vejo como alguém que está mais interessado em teoria e gosta de ler sobre teorias do romance — um interesse que se revelou útil quando, depois de meus cinquenta anos, comecei a lecionar na Universidade Columbia. Mas escrevi este livro para expressar minhas opiniões sobre o assunto, e não para explorar pontos conceituais ou abordar outras teorias.

Minha visão de mundo segue de perto minha atual compreensão do romance. Quando, aos 22 anos, eu disse para minha família, meus amigos e conhecidos que não ia ser pintor, mas romancista, e comecei seriamente a escrever meu primeiro romance, todo mundo me advertiu, talvez para me proteger de um futuro sombrio (o de passar a vida escrevendo romances num país com um público leitor reduzido): “Orhan, ninguém entende a vida aos 22 anos! Espere até você ficar mais velho e saber alguma coisa da vida, das pessoas e do mundo — então vai poder escrever seu romance”. (Eles

pensavam que eu queria escrever só um romance.) Fiquei furioso com essas palavras e quis que todo mundo escutasse minha resposta: Escrevemos romances não porque achamos que entendemos a vida e as pessoas, mas porque achamos que entendemos outros romances e a arte do romance e queremos escrever de modo parecido.

Agora, passados 35 anos, sinto-me mais propenso a concordar com as opiniões de meus conhecidos bem-intencionados. Nos últimos dez anos, tenho escrito romances para expressar minha maneira de ver a vida, o mundo, as coisas que encontrei e o lugar onde moro. Neste livro, também, dei prioridade a minhas próprias experiências, porém em muitos trechos expus meu ponto de vista através de textos e observações alheias.

Meus comentários aqui não se restringem ao estágio atual de meu modo de pensar. Nestas conferências, falo não só das ideias sobre a arte do romance que me ocorreram quando eu estava escrevendo *O Museu da Inocência*, mas também da experiência e do conhecimento que adquiri com todos os meus romances anteriores.

Cevdet Bey e filhos, que comecei a escrever em 1974, seguia, conservadoramente, o modelo de romances realistas do século XIX como *Os Buddenbrook* ou *Anna Kariênina*. Mais tarde, com uma nítida sensação de entusiasmo, obriguei-me a ser modernista e experimental. *A casa do silêncio*, meu segundo romance, mostra influências que vão de Faulkner a Woolf, do *nouveau roman* francês ao romance latino-americano. (Ao contrário de Nabokov, que negava ter sido influenciado por outros escritores, acredito que falar com certa dose de exagero sobre essas influências é, ao mesmo tempo, libertador e, como neste contexto, instrutivo.) Para usar uma velha expressão, “encontrei minha própria voz” abrindo-me a escritores como Borges e Calvino. O primeiro exemplo disso é *O castelo branco*, meu romance histórico. No livro que vocês estão lendo agora, falei desses escritores à luz de minhas experiências. *O livro negro* é autobiográfico, como meu primeiro romance, mas, ao mesmo tempo, é muito diferente, pois nele descobri minha verdadeira voz interior. Deve ter sido quando estava

elaborando-o que comecei a esboçar a teoria da trama que apresento aqui. Da mesma forma, desenvolvi minhas ideias sobre os aspectos visuais da narração enquanto escrevia *Meu nome é Vermelho*. Em todos os meus romances, tento mobilizar a imaginação visual do leitor e me mantenho fiel à crença de que a arte do romance funciona — apesar do impressionante exemplo contrário de Dostoiévski — através da visualidade. *Neve* me levou a pensar na conjunção de romance e política, enquanto *O Museu da Inocência* desenvolveu minhas ideias sobre a representação da realidade social. Quando embarcamos num livro novo, nós, romancistas, valemo-nos da experiência acumulada com todos os nossos romances anteriores, e o conhecimento adquirido com essas obras nos ajuda e nos sustenta. Mas também estamos completamente sozinhos, como estávamos no momento em que escrevemos a primeira frase de nosso primeiro romance.

Em outubro de 2009, quando estava a caminho de meu encontro com Homi Bhabha, em Nova York, pensei em dois livros que poderiam servir de modelo para estas conferências. O primeiro foi *Aspectos do romance*, de E. M. Forster, que eu considerava ultrapassado. Esse livro tinha sido banido dos currículos dos departamentos de inglês das universidades e estava exilado nos programas de redação criativa, em que escrever é tratado como uma técnica e não como um ato espiritual e filosófico. No entanto, depois de reler a obra de Forster, achei que sua reputação devia ser restabelecida. O outro livro que eu tinha em mente era *A teoria do romance*, que o crítico-filósofo húngaro György Lukács escreveu antes de se tornar marxista. Mais que uma teoria detalhada do romance, esse livro é um ensaio filosófico, antropológico e surpreendentemente poético, que tenta entender por que a humanidade tem uma necessidade espiritual de um espelho (um espelho sob medida!) como o romance. Sempre quis escrever um livro que, embora falando da arte do romance, mergulhasse numa profunda discussão sobre toda a humanidade, principalmente sobre o indivíduo moderno.

O primeiro grande escritor a perceber que podia discorrer sobre a humanidade inteira ao falar de si mesmo foi, evidentemente, Montaigne.

Graças a seu método — e a muitos outros desenvolvidos no romance moderno, começando com a técnica do ponto de vista concebida no princípio do século ^{xx} —, nós, romancistas, finalmente compreendemos que nossa primeira tarefa consiste em identificar-nos com nossas personagens. Neste livro, fui buscar forças num otimismo como o de Montaigne: um otimismo baseado na crença de que, se discutir francamente minha própria experiência de escrever romances e o que faço quando escrevo e leio romances, estarei discutindo todos os romancistas e a arte do romance em geral.

No entanto, sei que, assim como há limites para nossa capacidade de identificar-nos com personagens diferentes de nós e para a medida em que nossas personagens autobiográficas podem representar toda a humanidade, existe um limite para meu otimismo enquanto ensaísta — autor de não ficção. Quando falaram da arte do romance, Forster e Lukács não enfatizaram o fato de que suas opiniões eram opiniões eurocêntricas do começo do século ^{xx}, porque, cem anos atrás, a arte do romance, como todos sabiam, era uma arte exclusivamente europeia ou ocidental. Hoje em dia, o gênero romance está presente em todo o planeta. Sua extraordinária difusão é tema constante de discussão. Nos últimos 150 anos, o romance marginalizou formas literárias tradicionais em todo país onde surgiu, tornando-se a forma dominante, num processo paralelo ao estabelecimento dos Estados-nação. Agora, em toda parte do mundo, a vasta maioria dos que querem expressar-se através da literatura escreve romances. Há dois anos, meus editores em Xangai me disseram que jovens escritores lhes enviavam anualmente dezenas de milhares de manuscritos — tantos que era impossível ler todos. Acredito que isso ocorre em todo o mundo. A comunicação através da literatura, dentro ou fora do Ocidente, realiza-se predominantemente através do romance. Talvez seja por isso que romancistas contemporâneos consideram suas histórias e personagens limitadas na capacidade de representar o conjunto da humanidade.

Da mesma forma, estou ciente de que minha experiência como romancista me permite falar apenas parcialmente por todos os romancistas. Espero que os leitores tenham em mente que este livro foi escrito do ponto de vista de um escritor autodidata que atingiu a maioria na Turquia da década de 1970, uma cultura com uma tradição relativamente pobre de escrever romances e ler livros, e que decidiu tornar-se romancista lendo os títulos da biblioteca de seu pai e o que mais conseguisse encontrar, basicamente avançando às cegas. Contudo, também acredito que meus comentários sobre a maneira como visualizamos e transformamos as palavras em nossa imaginação não se deve apenas a meu gosto pela pintura. Acredito que ressaltam uma feição básica da arte do romance.

Quando eu tinha vinte e poucos anos e li pela primeira vez o ensaio de Schiller que inspirou este livro, quis me tornar um escritor ingênuo. Na época, a década de 1970, os romancistas turcos mais populares e influentes escreviam romances semipolíticos e semipoéticos que transcorriam em ambientes rurais e pequenas aldeias. Tornar-se um escritor ingênuo, cujas histórias eram ambientadas na cidade, em Istambul, parecia então um objetivo difícil de alcançar. Desde que pronunciei estas conferências em Harvard, tenho repetidamente ouvido a pergunta: “Sr. Pamuk, o senhor é um romancista ingênuo ou sentimental?”. Eu gostaria de enfatizar que, para mim, a condição ideal é aquela em que o romancista é, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental.

No final de 2008, na Butler Library da Universidade Columbia, li muito sobre a personagem de ficção e a teoria da trama. Então escrevi a maior parte destas conferências, contando com o que me lembrava de outros livros e fontes. Em 2009, depois que os voos no Rajastão foram cancelados em razão da crise econômica global, viajei com Kiran Desai num carro alugado pelo deserto entre Jaisalmer e Jodhpur. No trajeto, em meio ao calor do deserto dourado, reli o ensaio de Schiller e me vi — foi quase uma miragem — escrevendo este livro. Escrevi estas conferências em Goa, Istambul, Veneza (enquanto lecionava na universidade Ca’ Foscari), na Grécia (numa

casa alugada na ilha de Spetzia) e em Nova York. Elas ganharam sua forma final na Widener Library, da Universidade Harvard, e na casa repleta de livros de Stephen Greenblatt, em Cambridge. Em comparação com meus romances, elaborei este livro facilmente — talvez porque decidi manter um tom coloquial. Muitas vezes, eu pegava meu notebook no aeroporto, no hotel, no café (o café mais memorável foi o Métropole, na Rouen de Flaubert, onde Sartre e Beauvoir se encontravam na década de 1930) e mergulhava no assunto, acrescentando, facilmente e com alegria, alguns parágrafos no espaço de uma hora. O único desafio que enfrentei foi a exigência de que cada conferência se limitasse a cerca de cinquenta minutos. Quando escrevo um romance, se me ocorrem ideias e detalhes que enriquecem o texto, sempre posso estender o capítulo. Mas o limite de tempo imposto às conferências obrigou-me a me tornar meu crítico e editor mais implacável.

Eu gostaria de expressar meus agradecimentos a Nazim Dikbas, meu amigo e tradutor; a Kiran Desai, que leu a tradução para o inglês e me deu conselhos preciosos; a David Damrosch, que leu todos os livros do mundo e cujas incontáveis sugestões reforçaram o argumento; e a Homi Bhabha, cuja calorosa hospitalidade me fez sentir em casa em Cambridge.

Copyright © 2010 by Orhan Pamuk

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original

The naive and the sentimental

A presente tradução foi feita com base na tradução inglesa, de Nazim Dikbaş.

Capa

warrakloureiro

Imagem de capa

Vilhelm Hammershoi (1864-1916). Óleo sobre tela, 1905. Musee d'Orsay, Paris

© Reprodução The Bridgeman Art Library/ Getty Images

Preparação

Ana Cecília Água de Melo

Revisão

Márcia Moura

Valquíria Della Pozza

[2011]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br